2°
Mus. Th.
37

Digitized by Google

Mus. Th
37.
2°
Baillot.

Digitized by Google

<36619556920013

<36619556920013

Bayer. Staatsbibliothek

Digitized by Google

Digitized by Google

Violinschule

von

Rode, Kreutzer und Baillot,

herausgegeben von Baillot;

Von dem

Conservatorio der Musik in Paris

beym Unterricht eingeführt.

Neue vermehrte Ausgabe.

Bey Breitkopf & Härtel in Leipzig.

Pr. 2 Rthlr.

1. 2

Digitized by Google

BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS.

Digitized by Google

Einleitung.

Das Instrument, von dem hier gehandelt wird, ist das allgemeinste geworden und befindet sich seiner anerkannten Branchbarkeit wegen in den Händen der mehrsten Tonkünstler. Nöthig ist es daher, den Schüler von allen dem zu unterrichten, was ihm einen richtigen Begriff von diesem Instrumente gibt, und ihn in den Stand setzt, demselben den hohen Rang zu sichern, der ihm gebührt.

Entstehung der Violine.

Schon in den ältesten Zeiten war vermuthlich die Violine bekannt, denn auf antiken Gemmen findet man Apollo auf einem dreisaitigen, der Violine ähnlichen Instrumente spielend abgebildet. Man mag nun dem Gott der Harmonie selbst die Erfindung dieses Instruments zuschreiben, oder sonst einen andern Ursprung suchen, dass etwas wahrhaft Göttliches darin enthalten, das wird man nicht läugnen können. Die Alten spielten verschiedene Instrumente mit einer Art Bogen, indessen hörte der Gebrauch derselben mehrere Jahrhunderte hindurch auf und so verlor sich jede Spur davon. Die Gestalt der Violine stimmt sehr mit der Gestalt der Lyra überein und dies lässt vermuthen, dass die Violine nichts anders ist als die vervollkommnete Lyra, welche nun in ihrer neuen ausgebildeten Gestalt nebst dem Reichthum der Modulationen noch den wesentlichen, ihr sonst fehlenden Vortheil hat, dass ihre Töne ausgehalten werden können. In Frankreich wurde die Violine unter der Regierung Carls des Neunten zuerst bekannt. Schon seit 260 Jahren hat man nichts Wesentliches an ihrem Bau geändert, sondern ihr die Einfachheit bewahrt, welche ihre zauberische Wirkung noch wunderbarer macht.

Eigenthümliche Beschaffenheit und Hülfsmittel der Violine.

Die vier Saiten der Violine reichen zu einem Umfange von mehr als vier Octaven, von mehr als zwei und dreissig Tönen von der Tiefe bis zur Höhe hin, und bieten alle zum Gesange und zu den mannigfachsten Modulationen nöthigen Mittel dar. Vermöge des Bogens, der die Saiten vibriren und mehrere derselben auf einmal ertönen lässt, verbindet sie die Reize der Melodie und der Harmonie. Durch ihren Klang, der die Anmuth mit dem Glanz vereinigt, leuchtet sie, alle übrige Instrumente beherrschend, hervor, und selbst mit der menschlichen Stimme darf sie wetteifern, da auch sie das Geheimniss besitzt, durch das Halten, das Anschwellen, durch den mannigfachen Charakter ihrer Töne jede Leidenschaft, jede Bewegung des innern Gemüths darzustellen.

Verschiedener Charakter der Violine.

Dieses Instrument, seiner Natur nach im Conzert über alles gebietend und dem kühnen Fluge des Genies stets folgend, nahm jeden Charakter willig auf, den ihm irgend ein grosser Meister aneignen wollte. So ertönte es einfach und melodiös unter Corelli's Fingern, rührend voll Harmonie und Anmuth liess es Tartini's, lieblich und süss Gavinie's, edel und grandios Pugnani's Bogen erklingen. Feuersprühend, kühn, pathetisch und sublim ertönte es in Viotti's Händen. So erhob es sich zur Fähigkeit, die Leidenschaften mit Kraft und Adel darzustellen, denn das geziemt dem hohen Range, den es behauptet, und der Macht, mit der es die menschliche Seele beherrscht.

Ausbildung der Violine.

Die Norm der weiteren Ausbildung der Violine scheint die vorschreitende Steigerung des Concerts gewesen zu seyn, das anfänglich nur eine Symphonie war, nachher in Stücke überging, deren Melodie glänzende Passagen schmückten und wovon das Accompagnement nur als Nebensache behandelt wurde; bis es endlich seine jetzige imposante und jedes herrlichen Effekts fähige Gestalt annahm. Das Orchester bereitet den Zuhörer durch eine ganz in dem Charakter des Hauptsatzes gehaltene Einleitung vor; die Harmonie verschönert, das Thema vollendet seine Charakteristik; im Solo bemächtigt sich die Violine des Thema's, aber bald kehrt das Tutti wieder mit ihrem Gesange sich verschmelzend und sich nachschwingend dem Fluge, den sie begonnen; jeder ihrer

Digitized by Google

Wendungen schmiegt das Orchester sich an, und spendet den vollen Reichthum seiner mannigfachen Mittel ohne der Wirkung zu schaden.

Ursache dieser Ausbildung.

Um diese Stufe zu erreichen, mussten die Schranken, welche die Gewohnheit aufgestellt hatte, durchbrochen, und Schönheiten, die das Gemüth erzeugt, an die Stelle der Schönheiten gesetzt werden, die nur herkömmlich als solche galten, die die Bewunderung nur durch den Gedanken an die überwundene Schwierigkeit erkauften, die der Phantasie nichts darboten und die nie das Gemüth durchdringen, sondern blos dass Ohr belustigen konnten. Das war das Werk des Genies und des Geschmacks.

Von dem Genie, welches die Grenzen der Kunst hinausrückt.

In der Kunst offenbart sich das Genie, diese Himmelsgabe, welche der Mensch in seiner Geburt empfängt, jederzeit durch eine Tiefe des Gefühls und eine thätige Kraft der innern Empfängniss, die ihn hinaustreibt aus dem beengenden Kreise der Alltäglichkeit. Um das Angeschaute darzustellen, um das innen Empfundene auszudrücken, bedarf das Genie noch bisher ungekannter Mittel; bald schafft es sich eine neue Sprache, die anfänglich nicht verstanden, doch bald jedem verständlich wird, denn ihre Elemente trägt der Mensch in seinem Herzen. Es sinnt, es schafft, es bahnt neue Wege, es erweitert das Gebiet der Kunst, es gibt dem Geiste der Zeit einen neuen Schwung und wird ein unvergängliches Muster für die Nachwelt.

Von dem Geschmack, der das Genie regelt.

Aber nicht genug that das Genie, wenn es sich nur neue Mittel des Ausdrucks schuf, denn verfehlt ist sein Zweck, weiss es sich nicht in verständigen Schranken zu halten. Der Geschmack muss es leiten und zu rechter Zeit zügeln. Gewiss gibt es in der Musik vieles, was bloss der Ton des Tages, Sitte, Gebrauch, ja selbst die Mode erzeugte und es kommt dadurch mancher harte entstellende Zug in das schöne Ideal; aber gewiss ist es auch, dass in der Musik vieles im Gemüth, im Herzen des Menschen begründet und seinen innigsten Charakter bestimmt aussprechend sich über die Zeit, über den Wechsel der Dinge erhebt. Nein! — die wundervolle Wirkung der Musik ist keine leere Täuschung unserer Sinne. Das ist kein nichts bedeutendes Spiel, was des Menschen Gemüth so tief, so innig, so dauernd ergreift und erschüttert. Werke, älter als ein Jahrhundert rührten schon die Herzen unserer Väter und werden noch unserer Kinder Thränen auspressen. Es ist die Schärfe des Ausdrucks, welche jenen Werken die unwiderstehliche Macht gibt. Sey nun dieser Ausdruck im Allgemeineren schwankend oder bestimmt, so bedarf er allemal des Schicklichen, welches der Geschmack an die Hand gibt und dessen Mangel jeden Reiz zerstört. — Der Geschmack bestimmt also die Art der Ausführung, die alles, was der Komponist im Sinne hatte, getreulich darstellen muss, die aber die Werke des Genius allemal entstellen wird, wenn ein für das Schickliche aufgeklärter Sinn sie nicht leitet.

Wesentliche Eigenschaften des Künstlers.

Der Künstler sey von der Natur mit einem richtig auffassenden Geiste und mit einer glühenden Einbildungskraft ausgestattet. Um den Geschmack zu bilden, weihe er sein ganzes Daseyn dem steten Streben nach der ideellen Vollkommenheit, der sich immer mehr und mehr anzunähern, so sehr beglückt. In wie fern etwas die Seele zu rühren und den Geist zu erheben vermag, das als Maasstab des wahrhaft Schönen feststellend gebe er sich ganz seinen Eindrücken hin, misstraue aber seinem Enthusiasmus. Haben Werke der verschiedensten Art, in den verschiedensten Ländern geschaffen, nach und nach sein Urtheil aufgeklärt und berichtigt, dann erkenne er, dass das Genie, soll es länger anziehend bleiben, von dem Geschmack geleitet werden muss. Alle die kleinen Leidenschaften, die nur geringe Talente beunruhigen, trete er in den Staub. Zu den Nachbarn gehe er um aus neuen Quellen Kenntnisse zu schöpfen, mit denen er, kommt er zurück, sein Vaterland bereichert. Empfänglich für alles Neue, begierig auf alles was seinen Ideenkreis erweitern kann, nehme er den Fremdling mit dem Gefühl der geistigen Verbrüderung, das von der Liebe der Kunst erregt wird, und mit der eifervollen Anhänglichkeit auf, die aus der Begierde zu lernen entsteht. Zu gefühlvoll und zu stolz um eifersüchtig zu

Digitized by Google

seyn, soll ihm jedes Aufkommen eines neuen Talents als ein Gewinn für die Kunst erscheinen, und indem ihn nur der Nacheifer beseelt, werden seine Nebenbuhler seine Freunde. Fern von uns mögen jene armseligen Streitigkeiten bleiben, wo Vorurtheile sich jedem Aufkommen, jedem Verschreiten neuer aufklärender Ansichten und Meinungen entgegensetzten, wo man den Gegner mit Hass verfolgte, in einer Kunst, die die Herzen einander erschliessen soll. Kennen denn diese verächtlichen Zänkereien nur irgend etwas gemein haben mit der rührenden Melodie, mit der hochherrlichen Harmonie, die die Seele erhebt? Die Liebe des Schönen muss bey einem Künstler allein herrschen und alles übrige in ihr untergehn. Frey von jedem Vorurtheil, das nur sein Urtheil irre führen kann, ist der Künstler im Stande alles zu hören, alles aufzufassen, zu vergleichen, er ist durchdrungen von dem Gefühl des Wahren, Richtigen, das zwar schon die Natur in ihn gelegt hat, dessen Anwendung aber Nachdenken und Erfahrung lehren. — So viel über das Metaphysische der Kunst.

Studium des Mechanism der Violine.

Nicht genug kann man den Schülern das fleissige Studium des Mechanism der Violine empfehlen. Das Instrument ist schwer und das kleinste Versehen erzeugt die grössten Fehler. Durch eine auf die Grundsätze dieser Violinschule gestützte Uebung werden sie nicht allein jede Schwierigkeit besiegen, sondern auch jedes materielle Mittel, ihrem Spiel die möglichste Stärke des Ausdrucks zu geben, wird ihnen zu Gebote stehen. Ehe von dem Ausdruck die Rede seyn kann, müssen die Schüler sich ganz dem Studium der mechanischen Behandlung der Violine widmen und damit so innig vertraut werden, dass sie in der Folge nie mehr darauf zurückkommen, ja nicht einstens daran denken dürfen. Der Schüler suche sogleich in der Haltung seines Körpers Anmuth und Sicherheit (à plomb) zu vereinen. Er sey äusserst aufmerksam auf die Bewegung der Finger und des Bogens um Fertigkeit und Nette (Deutlichkeit) zu erlangen. Er ermüde nicht Tonleitern zu spielen, um rein intoniren zu lernen, ein seltenes und so höchst nöthiges Verdienst, ohne welches man es denn doch ganz aufgeben sollte irgend ein Instrument zu spielen. Der Schüler übe die dazu bestimmten Stücke in allen Lagen, denn so lernt er das Griffbret der Violine kennen. Er gewöhne die Finger zu langen und kurzen Trillern, damit die linke Hand die gehörige Kraft und Fertigkeit erhalte. Ganz besonders studire er die Führung des Bogens, um die drei Hauptbewegungen und Charaktere der Musik deutlich bezeichnen zu können. Er übe ferner die verschiedenen Arten des Bogenstrichs, denn durch diese wird der Vortrag mannigfaltiger und ausdrucksvoller. Endlich bemühe sich der Schüler ganze Noten auszuhalten, sie anschwellen und wieder abnehmen zu lassen, aus dem Instrument einen vollen markigen Ton zu ziehen und alle Hülfsmittel des forte, piano, crescendo, kurz alle jene Nuancen, die die Elemente des Ausdrucks sind, sich anzueignen. Hat der Schüler einmal diese Schwierigkeiten überwunden, so schreitet das Talent weiter fort, keine Schranken halten es mehr auf, und es wird bald das, was es zu werden überhaupt vermag.

Erster Theil.

Von dem Mechanism des Violinspielens.

Dieser Theil handelt: 1) von der Art, wie Bogen und Violine gehalten werden müssen. 2) Von dem Bewegen der Finger und des Bogens. 3) Von der Intonation. 4) Von dem Griffbret. 5) Von den wesentlichen Manieren. 6) Von der Führung des Bogens. 7) Von den verschiedenen Gattungen des Bogenstrichs. 8) Von dem Ton und seinen Nuancen. 9) Von den Verzierungen.

Erster Artikel.

Art die Violine zu halten.

Man setze die Violine auf das Schlüsselbein auf, halte sie mit dem Kinn an der linken Seite des Saitenhalters ein wenig nach der rechten Hand abwärts geneigt fest, mit der linken Hand aber halte man sie in horizontaler Lage in der Art, dass das Ende des Griffbrets gerade auf die Mitte der Achsel trifft.

Digitized by Google

Zweyter Artikel.

Haltung der linken Hand und des linken Arms.

Die Violine wird mit dem untern Daumgelenk und dem dritten Gelenk des Zeigefingers gehalten, jedoch sey der zu diesem Festhalten nöthige Druck beider Gelenke nur eben stark genug um zu verhindern, dass der Hals der Violine nicht von der innern Hand zwischen dem Daumen und dem Zeigefinger berührt werde. Das Innere der Hand entferne man so viel möglich, jedoch ohne dass das Handgelenk steif werde, von dem Griffbret, damit die Finger mit Kraft senkrecht auf die Saiten fallen können. Den Arm halte man in natürlicher Lage und zwar so, dass der Ellbogen sich vertikal unter der Mitte der Violine befinde.

Dritter Artikel.

Von der Art den Bogen zu halten.

Den Bogen halte man mit allen Fingern und habe wohl Acht, dass die Saite und Spitze des Daumens an dem Frosch dem innern Mittelfinger gegenüber liege. Der Stock des Bogens ruhe in der Mitte des zweyten Gelenkes vom Zeigefinger. Man entferne ja nicht diesen Finger von den übrigen, die in einer natürlichen Lage bleiben, nehmlich sich weder krümmen noch sich ausstrecken müssen. Der Bogen laufe stets parallel mit der Richtung des Stegs und sein Stock neige sich nach dem Griffbret hin. Um zu vermeiden, dass bey dem Ausstrecken des Arms der Bogen die Saiten nicht schräg durchschneide, was der Reinheit des Tons so sehr schadet, darf man oft der Spitze des Bogens einen leichten Druck nach vorne hin geben, man gewinnt dadurch zugleich an Kraft für die mit der Spitze des Bogens auszuführenden Striche. Die Haare des Bogens müssen gerade über dem geschweiften runden Ende der Tonlöcher der Violine liegen. Will man weniger oder mehr Ton aus dem Instrument ziehen, nähert man die Haare des Bogens mehr oder weniger dem Stege.

Vierter Artikel.

Haltung der rechten Hand und des rechten Arms.

Die rechte Hand muss etwas gekrümmt und zwar so gehalten werden, dass sie über den Stock des Bogens hervorragt. Fängt man eine Note mit dem untern Theil des Bogens an, so ist es nöthig das Handgelenk leicht gegen das Kinn zurückzuziehen; doch darf diese Bewegung, die nur den Bewegungen des Arms überhaupt mehr Grazie geben und vorzüglich jedes Verrücken der Richtung des Arms verhüten soll, ja nicht zu stark seyn. Man lasse dem Arm seine ganze Biegsamkeit und hebe oder senke ja nicht den Ellbogen. Will man die untern Saiten, nehmlich die tiefen Töne erreichen, so wird sich die Hand und der Vorderarm von selbst ein wenig höher heben, die alte natürliche Lage aber wieder annehmen, so bald man auf der Quinte spielt.

Fünfter Artikel.

Bewegung der Finger an der linken Hand.

Gelenk und geschmeidig lasse man die Mitte und Spitze des Fingers auf die Saite fallen und hebe ihn so hoch auf, als nöthig ist ihm einen neuen Schwung zu geben. Man setze und hebe die Finger mit der äussersten Genauigkeit auf. Der Druck des Fingers auf die Saite muss in der Regel stärker als der Druck des Bogens, oder wenigstens, wenn man sehr stark spielt, diesem gleich seyn. In der aufsteigenden Tonleiter lässt man einen Finger nach dem andern wie er aufgesetzt ist liegen, in der absteigenden Tonleiter hebt man einen nach dem andern auf.

Sechster Artikel.

Bewegung des Bogens, der rechten Hand und des rechten Arms.

Man muss den ganzen Bogen, d. h. man muss ihn von einem Ende bis zum andern brauchen. Weiter hin folgen die Ausnahmen von dieser allgemeinen Regel. Die ganze Schwere des Bogens fällt vorzüglich auf den kleinen Finger so wie der Frosch sich dem Stege nähert; je nachdem dieser sich wieder vom Stege entfernt darf auch in eben dem Grade der kleine Finger nicht mehr deu Stock des Bogens stützen, sondern er bleibt, ohne jedoch im mindesten steif zu werden, gleich den übrigen Fingern ruhig liegen. Vom Anfange bis zu dem

Digitized by Google

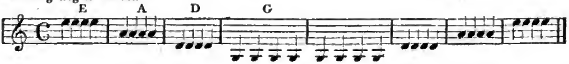
Ende des Strichs bleibe die Hand in derselben Lage, so dass, wie schon vorhin gesagt wurde, der Stock des Bogens etwas abwärts geneigt und die Saite immer in derselben Richtung durchschnitten wird. Blos der Vorderarm folgt der Bewegung der Hand und krümmt sich nur dann etwas, wenn er sich dem Stege nähert. Der Hinterarm bewegt sich nie direct; er bleibt, so wie der Ellbogen, bey jeder Bewegung des Bogens, deren ganze Stärke von dem Zeigefinger, dem Daumen und dem Handgelenk erzeugt wird, unthätig. — Die Uebung des rechten Arms auf den vier Saiten zeigt das Beysp. No. 1. Dieses muss so lange geübt werden, bis der Arm sich in der Art richtig bewegt, dass es mit Sicherheit und Leichtigkeit geschwind gespielt werden kann.

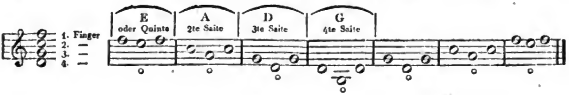
Anmerk. Natürlicherweise kann ein sehr kleiner Schüler den Bogen nicht bis zur Spitze brauchen, ohne die Richtung desselben zu verrücken, oder ihn zurückzuziehen. Dann ist es aber die Sache des Lehrers, ihn nur so viel Länge des Bogens brauchen zu lassen, als der Länge seines Arms angemessen ist, auch kann er den Schüler die Violine so halten lassen, wie es sein kurzer Arm gestattet; nehmlich so, dass das Kinn auf der rechten Seite des Saitenhalters ruht. Spielt der Schüler auf einer kleinen Violine, so muss er die Vorschriften des ersten Artikels genau befolgen.

Siebenter Artikel.

Uebung der linken Hand.

Um überzeugt zu seyn, dass die linke Hand richtig liegt und dass jeder Finger senkrecht und zwar nur auf eine Saite fällt, mache man die No. 2. bemerkte Uebung. Nur ein Finger wird jedesmal gehoben, während die andern ruhig liegen bleiben.

1


2


Achter Artikel.

Von der Stellung des Körpers überhaupt.

Mit der Art, wie nach den bisher gegebenen Vorschriften Violine und Bogen gehalten werden sollen, muss nun aber auch die ganze Stellung des Körpers übereinstimmen und der Spieler dahin trachten, durch diese jene ihm vorgeschriebene Haltung beständig behaupten zu können. Eine edle ungezwungene Stellung erleichtert den Gebrauch aller Mittel, macht die Bewegung der Finger und des Bogens graziös, und erhöht so den Reiz des Vortrags. Es ist wesentlich, dass man den Kopf gerade auf die Musik, die man vorträgt, gerichtet halte, dass man die linke Achsel so wenig als möglich vorbeuge, dass man den Schwerpunkt des Körpers auf die linke Seite stütze, so dass die rechte Seite frey bleibt und der Arm sich zwanglos bewegen kann, ohne dem übrigen Körper die Bewegung mitzutheilen. Eine gesuchte affektirte Stellung wird bald lächerlich; eine die Grazie zerstörende Nachlässigkeit würdigt das erste aller Instrumente herab; beydes muss daher sorglich vermieden werden.

Anmerk. Man bemühe sich nicht ängstlich, gerade diese oder jene Note mit dem Herunter- oder dem Heraufstrich zu spielen; das beschränkt zu sehr jede Bewegung und gibt dem Spiel eine eintönige ermüdende Regelmässigkeit. Genug ist es dann, wenn der Satz mit dem vollen Takte anfängt, so wie bey langen Noten der Melodie und allen Ruhepunkten, hinunter, wenn der Satz mit dem Auftakte anfängt, so wie bey Trillern, die den Satz schliessen, hingegen hinauf zu streichen. Sehr räthlich ist es, den Schüler selbst urtheilen zu lassen, ob die Note, die er greift, richtig oder falsch, und im Fall sie falsch seyn

Digitized by Google

sollte, ob sie zu hoch oder zu niedrig ist. So lernt er ohne andere Hülfe, als die ihm sein Gehör gibt, das sich mittelst dieser Uebung immer mehr bilden wird, selbst den gemachten Fehler verbessern. Schüler, deren Finger so klein sind, dass sie nur in die dritte, vierte Lage zu gehen vermögen, werden manche der folgenden Stücke nicht ausführen können; für sie muss der Lehrer daher solche wählen, die ihrer Kraft und Fähigkeit angemessen sind. In den Tonleitern muss jeder Ton von dem einen Ende des Bogens bis zum andern kräftig ausgehalten werden. Die Bewegung ist in der Regel sehr langsam, wiewohl Tonleitern vorkommen, deren Begleitung vermöge ihres besondern Charakters eine schnellere Bewegung erfordert. Sehr leicht wird der Lehrer das dem Charakter des Stücks angemessene Tempo finden. (Man sehe die am Ende angefügten Tonleitern und Uebungsstücke.)

Von den wesentlichen Manieren.

Vorschlag.

Der Vorschlag ist die Manier, wenn vor der Hauptnote in der Melodie noch eine andere ihr vorgesetzte Note angeschlagen wird. Die Italiäner nennen diese Verzierung der Melodie: Appoggiatura, von appoggiare (appuyer): sich auf etwas stützen, lehnen, und schon diese Benennung zeigt, dass dem Vorschlag ein besonderer Nachdruck gegeben werden muss, der jedoch weder zu stark noch zu schwach seyn darf, da in beyden Fällen die Wirkung verfehlet wird. Von oben herab wird der Vorschlag im Intervall eines ganzen oder halben Tons, von unten herauf dagegen jederzeit im Intervall eines halben Tones gemacht. (S. Beysp. 1. 2.). Gewöhnlich gilt der Vorschlag halb so viel als die Hauptnote und nimmt von dieser eben den Werth, den er gilt. Vorbereitet nennt man den Vorschlag, wenn eine mit ihm auf gleicher Stufe stehende Note ihm vorhergeht; dann hat er beständig die Hälfte des Werths dieser Note. (S. Beysp. No. 3.). Einen doppelten Vorschlag macht man nach dem Beyspiel No. 4. Der Komponist schreibt diese Manier nicht hin, sondern überlässt es dem Spieler, sie zu rechter Zeit, wie es der geschmackvolle Vortrag erfordert, anzubringen. Eine andere Art des doppelten Vorschlages zeigt das Beyspiel No. 5. Hier schlägt man die beyden Noten des Vorschlags gleich und leicht an und ruht auf der Hauptnote. Oft bedienen sich die Komponisten des Vorschlags um die Verbindung der Töne, welche man in der Kunstsprache das Portamento (Tragen des Tons) nennt, anzuzeigen (S. Beysp. No. 6.) Weder bey der Note, womit die Melodie anfängt, noch bey nach Pausen eintretenden Noten darf ein Vorschlag gemacht werden.

Von dem Triller.

Der Triller besteht in dem schnell wechselnden Anschlagen der Note, auf die er bezeichnet ist, und der um einen ganzen oder halben Ton höheren Note. (S. Beysp. No. 7. 8.) Diese Manier wird sehr häufig gebraucht und daher muss man den Triller so lange üben, bis er weich, rasch und lebendig wird; denn so gibt er dem Spiele Glanz, da er sonst nur die Melodie verunziert. Zum guten Triller gehört, dass man den Finger geschmeidig und gelenk senkrecht auf die Saite fallen lasse und ihn hoch genug wieder aufhebe, um ihm einen neuen Schwung zu geben. Um alle Steifheit zu vermeiden, fange man langsam an und vermehre die Geschwindigkeit in eben dem Grade, als man die Fertigkeit erlangt hat, den Finger immer auf denselben Platz und zwar auf die kleine oder grosse Sekunde zurückfallen zu lassen; denn fehlerhaft wird der Triller, sobald er sich von dem ganzen oder von dem halben Tone entfernt (S. Beysp. No. 9.)

Es gibt mehrere Arten den Triller vorzubereiten und zu schliessen. Die gewöhnlichsten enthält das Beyspiel No. 10. und ihre schickliche Anwendung liegt im Geschmack des Spielers.

Schluss des Trillers.

Wie man den Triller schliesst, zeigt das Beyspiel No. 11. Man kann den Triller nicht allein bey dem völligen Schluss des Satzes (Finalcadenz), sondern auch bey andern harmonischen Schlussfällen im Satze selbst anwenden und sowohl in gebundenen als in gestossenen Noten. (S. Beysp. No. 12.) Man darf auch noch eine durchgehende Note hinzufügen, jedoch niemals beym Aufsteigen. (S. Beysp. No. 13. 14.) Oft bleibt der Triller unvollendet; man nennt ihn dann Mordent und bezeichnet ihn auf die im Beyspiel No. 15. angegebene Art. Eine Reihe von Trillern entsteht, wenn man den Finger von Ton zu Ton rückt und auf jeden Ton einige

Digitized by Google

Schläge macht. (Beysp. No. 16.) Bey dieser Reihe von Trillern kann man mit der obern Note anfangen nach dem Beysp. No. 17. Oder man schlägt erst die Hauptnote, die mit dem Triller bezeichnet ist, an. (S. Beysp. No. 18.) In gleicher Art kann man eine Reihe Triller machen, wie es die Beyspiele No. 19 u. 20 zeigen.

Doppeltriller.

Bey dem Doppeltriller sind die bey dem einfachen Triller aufgestellten Regeln ebenfalls zu befolgen. Vorzüglich muss man hier darauf Acht haben, dass beyde Finger, die den Triller ausführen, vollkommen gleich auf die Saite fallen. Eben so wie die einfachen Triller werden auch die Doppeltriller vorbereitet und geendet. (Beysp. No. 21.) Die Doppeltriller auf den blossen Saiten schliessen nicht, sondern sind nur in einer Reihe von Trillern anwendbar. (Beysp. No. 22. 23.) Eine Ausnahme macht das Beyspiel No. 24. Es gibt einen Triller, der, ohne ein Doppeltriller zu seyn, doch bey einem Doppelgriff gemacht wird. (S. Beysp. No. 25.) Diesen Triller macht man zuweilen bey einem solchen Doppelgriff, welcher es nöthig macht, beyde Finger liegen und mit fortrücken zu lassen. (S. Beysp. No. 26. 27.)

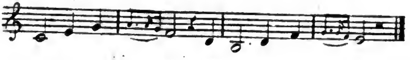
Schleifer. (Gruppetto)

Diesen Namen hat eine Verzierung, welche aus drey Noten besteht. Diese drey Noten müssen das Intervall einer kleinen oder verminderten Terz umfassen, da die Manier sonst nur unangenehm wirken würde. (S. Beysp. No. 28. 29.) Um diese Manier gut und wohlklingend auszuführen, markire man die erste Note stärker und ruhe länger darauf, als auf den übrigen. Eine andere Art dieser Manier ist der Doppelschlag, der nach der Hauptnote gemacht und durch das Zeichen ∾ angedeutet wird. (S. Beysp. No. 30.) Das Beyspiel No. 31. zeigt, wie diese Manier noch auf mannigfache andere Weise verziert werden kann. Das Beyspiel No. 32. enthält eine Manier, die den Mordent und den Schleifer vereinigt.

No. 1.

No. 2.

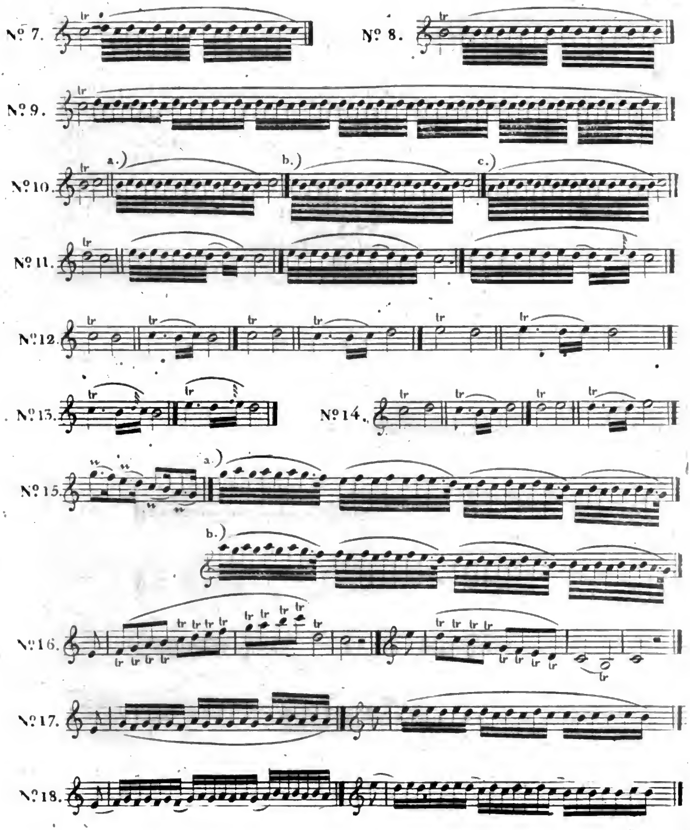
No. 3.

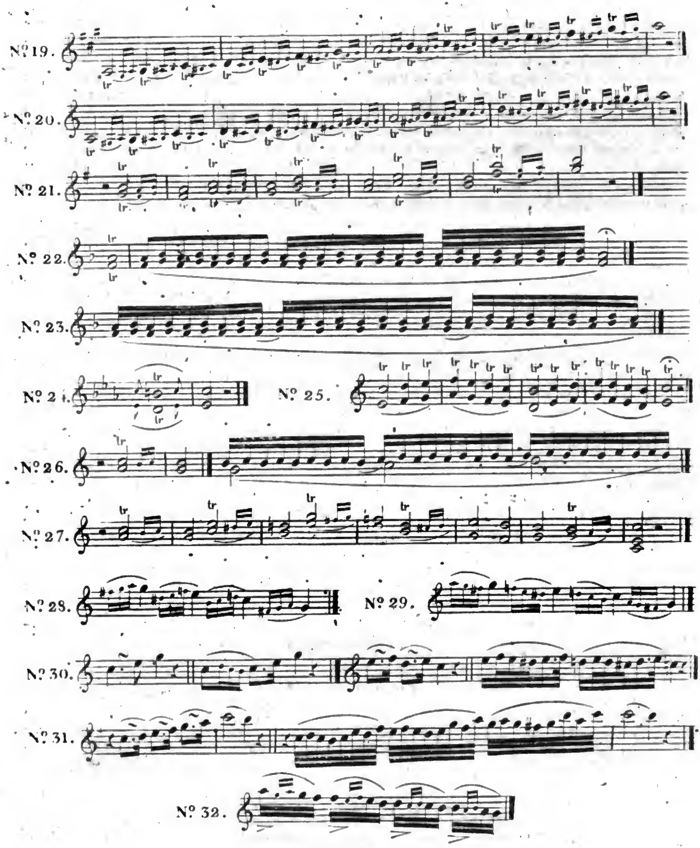
No. 4.


No. 5.

No. 6.

Digitized by Google


Nº 7.
Nº 8.
Nº 9.
Nº 10.
a.)
b.)
c.)
Nº 11.
Nº 12.
Nº 13.
Nº 14.
Nº 15.
a.)
b.)
Nº 16.
Nº 17.
Nº 18.



Digitized by Google

Von der Führung des Bogens.

Von der Art, wie man den Bogen führt, nehmlich von der Lage, wie und wo man ihn aufsetzt, so wie von der grösseren oder geringeren Länge, in der man ihn braucht, hängt die Nettigkeit des Spiels, die Ründe des Tons und der besondere Nachdruck ab, den man, vorzüglich bey gestossenen Noten, durch den Bogenstrich bewirken soll. Es ist unumgänglich nöthig den Bogenstrich zu verlängern, sobald man ihm Kraft und Ausdehnung geben will; die Bewegung und der Charakter mancher Composition erfordert es dagegen, dass man den Strich verkürze und endlich muss in gewissen Fällen, der Abwechslung des Ausdrucks wegen, der Strich ganz kurz und scharf markirt seyn. Die am Ende dieses Artikels befindlichen Beyspiele von No. 1 bis 7. mögen daher zu allgemeinen Grundregeln dienen, welche der Schüler nach erlangter Einsicht richtig anwenden und, ohne deren Uebung es ihm nicht glücken wird, die unzähligen Produkte der neuern Musik mit dem ihnen angemessenen Ausdruck vorzutragen. Im Adagio werden alle Töne lang ausgehalten, man muss daher den Bogen von einem Ende bis zum andern brauchen und alle Töne so viel nur möglich verbinden. (S. B. No. 1.)

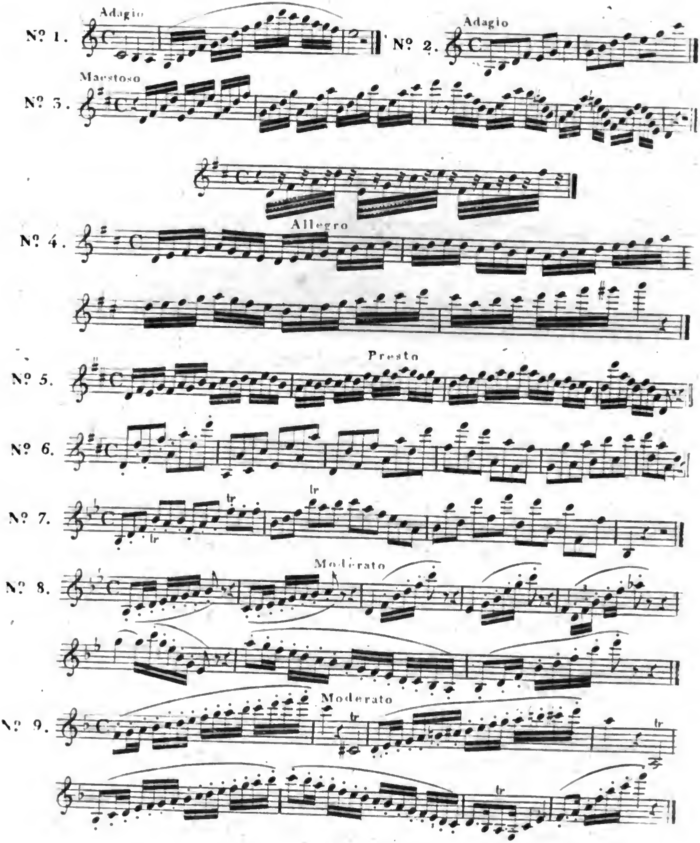
Sollen die Noten ausdrücklich abgestossen werden, so muss man jede mit derselben Bogenlänge nach ihrem ganzen Werth aushalten. (S. Beysp. No. 2.) Im Allegro maestoso oder Moderato assai muss der Bogenstrich rascher und bestimmter seyn. Man gebe jeder gestossenen Note die möglichste Ausdehnung und brauche die Hälfte des Bogens, damit die ganze Saite gehörig vibrire und so der Ton rund werde. Um den Herauf- und den Herunterstrich schärfer zu markiren, kann man auch hinter jeder Note eine Art kurze Pause machen. (S. Beysp. No. 3.) Im Allegro hat der Bogenstrich eine geringere Ausdehnung; man braucht nur drey Viertheile des Bogens und spielt die Noten, ohne sie durch kleine Pausen zu trennen. (S. Beysp. No. 4.).

In dem Presto ist der Bogenstrich noch rascher und lebhafter und vorzüglich kurz bey gestossenen Noten. Auch hier braucht man nur drey Viertheile des Bogens, indessen muss der Strich ausreichen, um die Saite in völlig gleichen Schwung zu setzen, damit der Ton deutlich hervorgehe, lange genug erklinge und das Spiel lebendig und kräftig werde. Je mehr man den Bogenstrich, da, wo es hin gehört, verlängert, desto grösser ist die Wirkung; jedoch muss der Spieler nichts übertreiben, sondern seinen Bogenstrich nach dem Maas der Kräfte, die ihm zu Gebote stehen, formen. (S. Beysp. No. 5. Diese Führung des Bogens ist, wie wohl zu bemerken, nur bey Passagen anwendbar; in dem Gesange, der Melodie, verkürzt oder verlängert man den Strich, wie es die Bewegung und der Charakter des Stücks erfordern. Der Strich in dem Beyspiel No. 6. wird mit der Spitze des Bogens ausgeführt und muss sicher und fest accentuirt werden. Er bringt den Contrast mit der in gehaltenen Tönen vorzutragenden Melodie hervor und ist an schicklicher Stelle von grosser Wirkung. Auch bey Triolen ist dieser Strich anwendbar. (S. Beysp. No. 7.) Um ohne Härte und Trockenheit diesen Strich gut zu markiren, muss jede Note scharf abgestossen werden, indem der Bogen rasch die Saite fasst und sein Strich lang genug ist, dem Ton Ründe und Fülle zu geben. Die so nöthige völlige Gleichheit aller Töne unter einander wird erlangt, wenn man bey dem Heraufstrich mehr Kraft verwendet, als bey dem Herunterstrich, da es schwerer ist, jenem Nachdruck zu geben, als diesem.

Von dem Staccato.

Das Staccato entsteht, wenn man mehrere Noten auf demselben Bogenstrich einzeln abstösst. Hier gelten dieselben Grundsätze, wie bey dem Stossen der Noten überhaupt; d. h. das Staccato wird ebenfalls mit der Spitze des Bogens, ohne dass dieser die Saite verlässt, gemacht; jedoch um jede Note bestimmt und deutlich heraus zu heben, muss man so wenig Länge des Bogens brauchen als möglich, und fest und sicher die erste und die letzte Note markiren. (S. B. No. 8.) Man hüte sich im Staccato vor aller Steifheit; der Bogen habe freyen Spielraum in der Hand, und nur der Daumen drücke etwas mehr den Bogenstock an. Das Staccato lernt man, wenn man es anfangs langsam übt und bey jeder Note anhält. Auch auf dem Herunterstrich macht man das Staccato; man fängt dann mit der Mitte des Bogens, oder noch über derselben, an, je nachdem es die Anzahl der mit einem Strich vorzutragenden Noten erfordert. (S. Beysp. No. 9.)

Digitized by Google



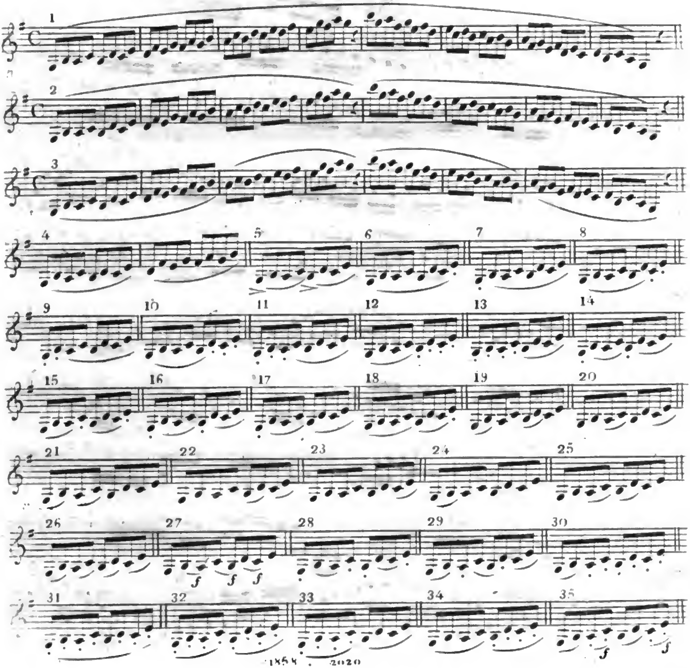
1858. 2026.

Digitized by Google

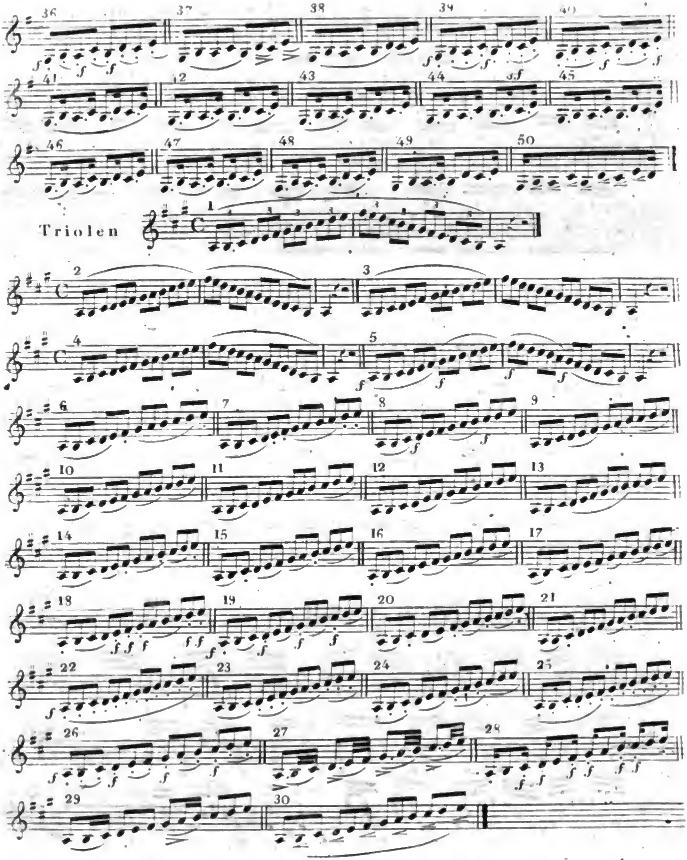
Mannigfaltigkeit des Bogenstrichs.

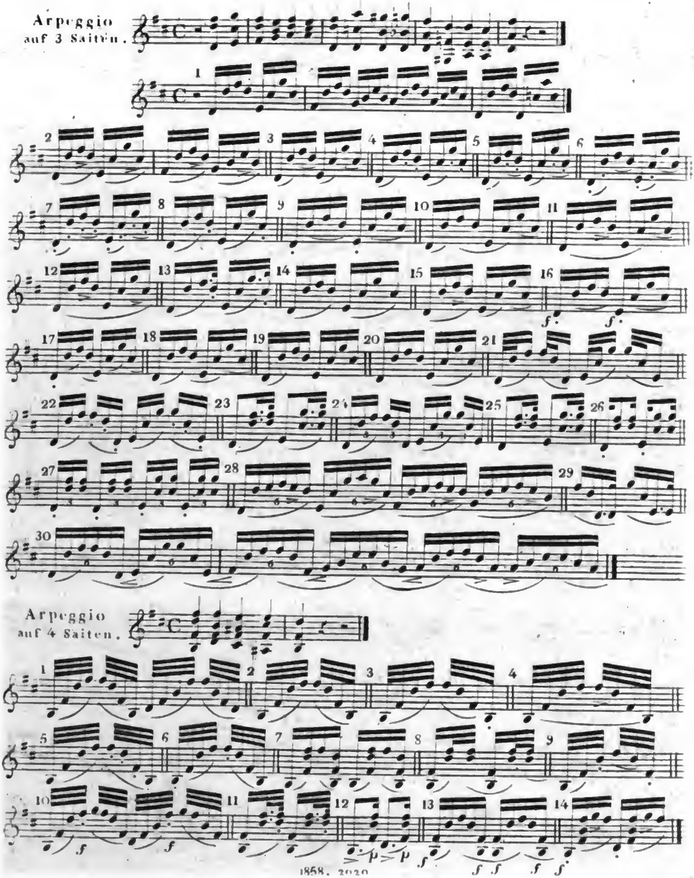
Bis jetzt war nur von den gehaltenen und gestossenen Noten die Rede, ausserdem aber, dass man die Noten unter einander verbinden muss, um, so zu sagen, wahrhaft auf dem Instrumente zu **singen**, so gibt es noch gewisse Passagen, denen der mannigfaltige Bogenstrich einen solchen Ausdruck, einen solchen eigenthümlichen Charakter gibt, den sie ohne diese Hülfsquelle nicht haben würden. Jeder Missbrauch dieses Reichthums der mannigfaltigen Striche indessen würde das Ohr ermüden und dem wahren Ausdrucke, der nie die Mittel häuft, nur schädlich seyn. (S. folgende Beyspiele.)

Verschiedene Stricharten.



Digitized by Google


Triolen



Digitized by Google

Von dem Ton.

In dem Ton eines Instruments unterscheidet man seinen eigenthümlichen Klang (timbre) und den Grad seiner Stärke. Am schönsten klingt ein Instrument, wenn es Anmuth mit glänzender Stärke vereinigt. Der Violine ist im hohen Grade dieser Vorzug eigen, und um denselben recht ins Licht zu stellen, muss man sich bemühen, aus dem Instrumente einen vollen, markigen, kräftigen runden Ton zu ziehen. Der Ton der Violine hängt von der Art ab, wie man mittelst des Bogens die Saiten in Schwingung setzt. Wie schon oben gesagt wurde, muss man sorgfältig darauf achten, dass der Bogen die Saiten immer in derselben Richtung durchschneide da dadurch die Reinheit des Tons erzeugt wird. Auch ist dieser Reinheit wegen es nöthig, dass die Saite mit der höchsten Genauigkeit da, wo es seyn soll, angestrichen wird, indem dann mit ihrem Ton andere konsonirende Töne erklingen. Um alles das zu erlangen was zur mechanischen Hervorbringung des Tons gehört, muss man sich üben: 1) den Ton auszuhalten, 2) einen schwachen gemässigten Ton aus dem Instrumente zu ziehen, 3) den Ton wachsen und abnehmen zu lassen und ihn zu nüanciren.

Das Forte. (Stark gehaltene Töne.) Soll der Ton stark ausgehalten werden, so muss diese Stärke von einem Ende des Bogens bis zum andern gleich seyn. Um nun diese Gleichheit herauszubringen, muss man desto mehr Kraft anwenden, je näher man der Spitze des Bogens kommt, da diese von Grund aus einen schwächern Ton gibt. Man muss ferner den Stock des Bogens mit allen Fingern, vorzüglich auch mit dem Daumen, festhalten, und diese Kraft des Daumens dem Druck des Zeigefingers entgegensetzen, da man sonst die Saite überwältigt und keinen reinen Ton herauszuziehen im Stande ist. (s. Beysp. No. 1.) Den Hinauf- und Hinunterstrich lasse man ferner, beyde Enden des Bogens verbindend, so geschickt wechseln, dass dabey keine Unterbrechung, kein merklicher Ruck statt finde. Alle die Regeln, welche man im Gesange für das Athemholen gibt, sind auf die Führung des Bogens anwendbar. Der Bogen vertritt die Stelle des Athems; er macht die halben und die ganzen Ruhepunkte, und bildet hauptsächlich die musikalischen Phrasen. Um gut zu spielen, sagt daher Tartini, muss man gut singen. So wahr, so richtig indessen dieser Grundsatz im Allgemeinen ist und so sehr man ihn befolgen muss, so ist er doch nicht auf gewisse Passagen anwendbar, die, dem individuellen Genius des Instruments ganz eigen, gegen die melodischen Stellen abstechen sollen, und einen Styl des Vortrags bilden, den die Stimme nicht verträgt.

Das Piano. (Schwach ausgehaltene Töne.) Bey Tönen, die schwach ausgehalten werden sollen, setze man den Bogen beym Anfangen der Note leicht auf, sich der Spitze nähernd vermehre man aber den Druck, und übe in dieser Art sich in den Tonleitern oder in dem schon vorher gegebenen Beyspiel in der No. 2. angegebenen Art.

Das Crescendo, das Diminuendo. (Wachsende, abnehmende Töne) Die Nuancen des Tons.

Das Crescendo. (Wachsende Töne.) Sich der Spitze des Bogens nähernd vermehre man die Kraft, und zwar so, dass der Ton unvermerkt stärker werde. (s. Beysp. No. 3.)

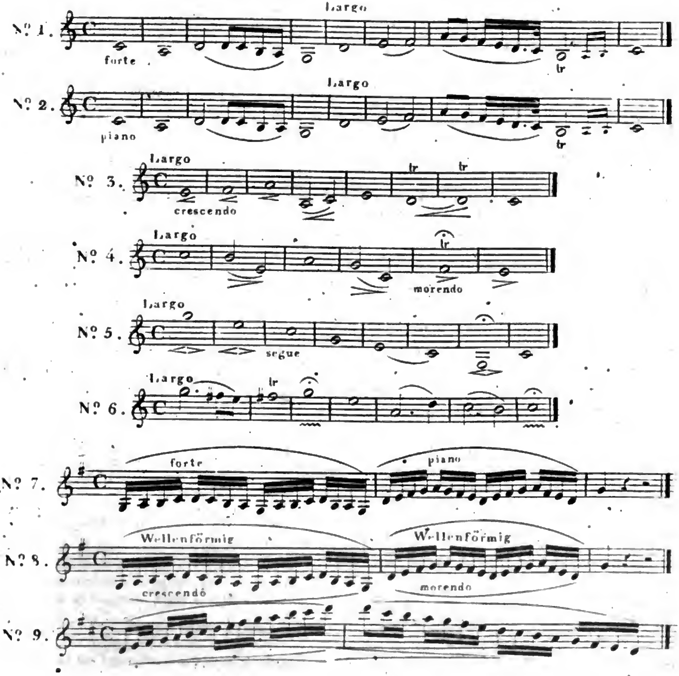
Das Diminuendo. (Abnehmende Töne.) Man fängt sehr stark an und vermindert die Kraft im Annähern der Spitze des Bogens. (s. Beysp. No. 4.)

Gedehnte Töne. Man fängt sehr leise an, vermehrt nach und nach unmerklich die Stärke des Tons bis zur Mitte des Bogens, und lässt nun wieder nach und nach den Ton abnehmen. (s. Beysp. No. 5.) Es gibt noch eine andere Art der Dehnung des Tons, die durch eine wellenförmige Bewegung des Bogens hervorgebracht wird. Diese Art Dehnung ist zuweilen bey ausgehaltenen Noten und Orgelpunkten anwendbar, jedoch darf man sich ihrer nur selten bedienen. Der Komponist hat für diese Manier das Zeichen ~~~ (s. B. No. 6.)

Die schönste wunderbarste Wirkung in der Musik machen die verschiedenen Nuancen des Tons. Sie sind in der Melodie das Helldunkel, die Lichtblicke des Gemäldes, und nicht genug kann man den Schülern empfehlen, diese Nuancen mit der eigensinnigsten Genauigkeit zu beobachten, wozu ihnen das Studium der gedehnten Töne die nöthigen Hulfsmittel geben wird. Durch dieses Studium werden sie Meister des Bogens, sie bekommen Ton, Haltung, Ausdehnung des Spiels, kurz alles, um zu bewirken, dass der Mechanism des Spiels sich willig hin-

Digitized by Google

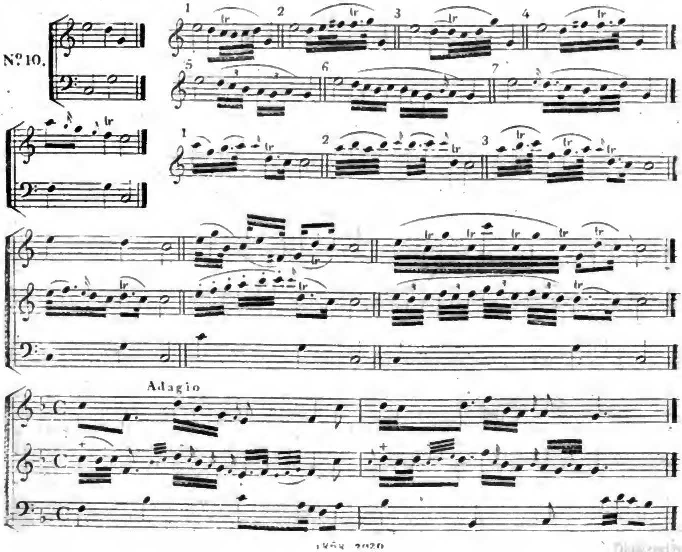
giebt zum Ausdruck der innern Regungen des Gemüths. Alle diese eben gegebenen Regeln sind auf mehrere Noten, ja auf ganze Phrasen und auf ganze Stücke anwendbar. (s. Beysp. No. 7. 8.) Eben so werden dieselben Nuancen auf verschiedene Stricharten angewendet. Eine allgemeine nie zu vernachlässigende Regel, die auch im Gesange als strenges Gesetz gilt, ist, dass man bey aus der Tiefe in die Höhe steigenden Passagen den Ton wachsen, umgekehrt aber bey von der Höhe in die Tiefe fallenden Passagen den Ton abnehmen lassen muss. (s. Beysp. No. 9.)



Digitized by Google

Verzierungen.

Die Verzierungen bestehen aus Noten, die der Composition bey dem Vortrage nach den Eingebungen des Geschmacks hinzugefügt werden; sey es, um die Melodie bey der öftern Wiederholung zu verändern, oder eine Passage zu schmücken', die der Componist oft eben aus dem Grunde so einfach hinschrieb, um der Fantasie und dem Geschmack des Spielers freyen Raum zu gestatten. Es stehen hier am Schlusse einige Beyspiele aus Tartini's Werk von den Verzierungen in der Musik. (S. Beysp. No. 10.) Mögen diese Beyspiele einen Begriff geben, auf welche mannigfaltige Weise man einen Satz oder einen Schluss verzieren kann, zugleich aber auch zeigen, mit welcher Ueberlegung man diese Verzierungen anbringen müsse, da es so leicht ist, gegen den reinen Satz und gegen den guten Geschmack zu verstossen. Die Fantasie erfindet die Verzierungen, aber der gute Geschmack regelt sie und giebt ihnen die schickliche Gestalt, den passenden Ausdruck, ja er schliesst sie ganz aus bey solchen Compositionen, die in allen ihren Theilen einen bestimmten Gegenstand, ein bestimmtes einzelnes Gefühl darstellen. Da kann auf keine Weise etwas geändert oder hinzugesetzt, sondern es muss alles so vorgetragen werden, wie es hingeschrieben ist. Nicht genug ist es den Ort zu beachten, wo die Verzierungen hin gehören, man muss auch ihre Vervielfältigung vermeiden. Zu viel Verzierungen schaden der Wahrheit des Ausdrucks, entstellen die Melodie und werden am Ende eintönig. Oft sollen sie den Mangel des eigentlichen innern Gefühls verhüllen oder den Reitz des Vortrags erhöhen, dieser Zweck wird aber verfehlt, denn nur das Einfache ist schön und rührend. Den Gesang soll der Schmuck zieren, aber er soll nicht im Schmucke untergehn. Nach den Regeln des guten Geschmacks soll man die Verzierungen aus dem eigenthümlichen Wesen der Melodie selbst bilden und mit Einsicht und Ueberlegung anbringen.



Digitized by Google

Zweyter Theil.

Vom Ausdruck und dessen Mitteln.

Alles bisher Gesagte betraf den Mechanism des Violinspielens: es wurden die materiellen Grundsätze aufgestellt, nach denen in dem Schüler die physischen Kräfte, die ihm die Natur gab, entwickelt werden müssen. Ha er die Schwierigkeiten, die diese Elemente der Kunst in sich tragen, überwunden, so muss er mit guter Auswahl Stücke von fortschreitender Schwierigkeit spielen, und so sein Spiel und seinen Geschmack nach und nach ausbilden; denn nur indem er schon vorhandene Compositionen fleissig studirt, wird er sich über das Gemeine erheben und selbst etwas Grosses leisten. Man bringe dem Schüler nach einander die Werke der ältern Meister bis auf die Werke der neuesten Zeit vor Augen, und lasse ihn so gleichsam dem historischen Cyklus des Violinspiels folgen. (Klassische Composition für die Violine haben geliefert: Corelli, Haendel, Tartini, Geminiani, Locatelli, Ferrari, Stamitz, Leclerc, Gaviniés, Nardini, Pugnani und Viotti.) Dann bekommt das Spiel Charakter; alles was zum Mechanism gehört, verschwindet, und das innere Gefühl herrscht an seiner Stelle. So muss der Künstler die Kunst frey beherrschen, dass man über die innere Rührung, die sein Spiel bewirkt, die Mittel, deren er sich dazu bedient, ganz vergisst. Hat auch der Spieler endlich den Mechanism des Spiels ganz in seiner Gewalt, so ist doch noch nicht das Ziel seiner Bemühungen erlangt, und wohl prüfe er das Maas seiner Kräfte, ehe er weiter geht. Die Kunst des Ausdrucks öffnet nun seinem Talent eine Laufbahn, die nur die innern Empfindungen des menschlichen Herzens begränzen. Das blosse natürliche Gefühl reicht hier nicht hin; der Schüler muss den innern Drang, die nach aussen wirkende Wärme des Gefühls in seiner Seele tragen, welche sich mittheilt, durchdringt, entzündet. Das ist das himmlische Feuer, welches, nach einer sinnreichen Dichtung, Prometheus dem Himmel stahl, um den Menschen zu beleben. Der Ausdruck besteht, wie Rousseau in seinem Wörterbuche der Musik sagt: in der Kunst des Musikers, alle Ideen, alle Empfindungen, die er beabsichtigt, kräftig darzustellen.

Mittel des Ausdrucks.

Der wahre Ausdruck ist abhängig 1) von dem Ton, 2) von der Bewegung, 3) von dem Styl, 4) von dem Geschmack, 5) von dem Takt, 6) von dem Geiste des Vortrags.

Von dem Ton.

Jedes Instrument hat einen Klang, dessen Eigenthümliches durch den Bau, die Grösse, den Stoff, woraus es gemacht ist, und durch die Art, mittelst der es in Schwingung kommt, erzeugt wird. Dieser eigenthümliche Klang giebt jedem Instrument einen so bestimmt ausgesprochenen Charakter, dass ein nur im mindesten geübtes Ohr es sehr leicht unterscheiden kann. „Kein Instrument, sagt Rousseau, ist so des mannigfaltigsten, umfas- „sendsten Ausdrucks fähig, als die Violine. Dies wunderbare Instrument ist die Grundlage aller Orchester, und „genügt dem grossen Componisten zu jeder Wirkung, die schlechte Musiker in der Anhäufung der verschieden- „sten Instrumente vergebfich suchen.“ In der That hat die Violine in ihren hohen Tönen das Glänzende der Clarinette und das Naive, Idyllische der Oboe; in den Mitteltönen das Schmelzende, Zärtliche der Flöte, in der Tiefe den melancholischen Ton des Fagotts, oder das Erhebende, Ergreifende des Waldhorns. Das Talent, welches dem Instrument Seele und Leben einhaucht, zaubert diese Mannigfaltigkeit hervor. Aber ausser diesem biegsamen eigenthümlichen Klang des Instruments giebt es noch einen Ton, den das individuelle Gefühlsvermögen des Musikers erzeugt; dieser Ton ist so charakteristisch, dass dieselbe Violine, von zwey verschiedenen Meistern gespielt, nicht dasselbe Instrument zu seyn scheint. Noch ehe das Thema endet, noch ehe der Zuhörer die Idee der Composition aufzufassen vermag, ergreift der Ton seinen Sinn und bewegt sein Gemüth. Der erste Ton ist für das Ohr, das, was der erste Blick für das Auge ist; in ihm liegt die magische Gewalt des unwiderstehlichen Zaubers und des tiefen, unauslöschlichen Eindrucks. Noch hört man Pugnani's und Tartini's Ton so lebendig, dass man die verschiedene Gattung des Ausdrucks, die beyde individualisirte, wohl zu unterscheiden vermag. Schon seit langer Zeit schweigen Viotti's ausdrucksvolle Töne, aber so ergriffen sind wir davon, dass wir sie nie vergessen können. Unvergänglich ist die Spur des Andenkens, das in unserm Gedächtniss, so wie

Digitized by Google

in unserm Herzen lebt. Mag der Schüler, der einen schönen Ton erlangen will, sich durch die angegebenen mechanischen Mittel dazu vorbereiten, die Schönheit des Tons selbt aber erzeugt dann das Gefühlsvermögen, und nur tief im Gemüthe sucht und findet der Schüler die Quelle, aus der er das, was in das Gemüth dringen soll, schöpfen muss.

Von der Bewegung.

Die Alten theilten die Musik rücksichtlich ihrer Wirkung auf das Gemüth, in die ruhige, lebhafte und leidenschaftliche (enthusiastische). Diese drey Hauptcharakter liegen in den drey Hauptbewegungen, bekannt unter den Namen: Adagio, Allegro und Presto. Der Charakter einer musikalischen Composition hängt grösstentheils von der Bewegung ab; diese verändernd wird man leicht aus einem sehr heitern Stück ein trauriges Adagio, aus einer rührenden Melodie ein lustiges Presto machen können. Der Ausdruck erfordert daher, dass man jeder vorzutragenden Musik mit der grössten Genauigkeit die ihrem ursprünglichen Charakter angemessene Bewegung gebe, denn nur so erhält sie den Charakter, der der Bewegung zusagt. Um diesen Charakter des Stücks fest zu halten, muss man durchaus nichts thun, wodurch er auf irgend eine Art verwischt werden könnte. Man darf daher im Adagio keine raschen Passagen anbringen, oder ihm einen, dem durch die Bewegung ausgesprochenen Charakter, fremden Ausdruck geben. Die Verzierungen müssen breiter, die Vorschläge langsamer, der Triller muss weicher, der Bogenstrich gehaltener seyn als im Allegro. Fester und mit lebhafterem Bogenstrich spielt man das Allegro. Die Verzierungen, die Vorschläge bleiben zwar breit, sie werden aber mit rascher wechselndem Bogenstrich ausgeführt und der Triller erhält mehr Schwung. Die grösste Leichtigkeit, das regste Leben, das funkensprühendste Feuer lege man in das Presto. Selbst in den Stellen vom schwächsten Ausdruck müssen Finger und Bogen sich stets regsam bewegen. Uebrigens kann man hier dem Schüler nur die richtige Bahn zeigen, damit er sich nicht verirre, denn sonst gäbe es noch unendlich viel ihm zu sagen. Der Verständige wird auch schon von selbst einsehen, dass es von den drey Hauptbewegungen noch viele Abstufungen geben muss, z. B. das Larghetto, Andante, Moderato, Allegretto. In wiefern nun die Bewegung eines Stücks sich mehr oder weniger einer der angegebenen drey Hauptbewegungen annähern muss, das entscheidet das musikalische Gefuhl. Es versteht sich von selbst, dass alles bisher Gesagte nur das Materielle des Ausdrucks betrifft, der noch in anderer Hinsicht zu betrachten ist.

Von dem Styl.

Die Art des Ausdrucks, die Ausdrucksmittel, der dem Musikstück gegebene Accent, bilden den Styl. Nach dem vorhin Gesagten hat in dieser Art das Adagio, das Allegro, das Presto, jedes seinen ihm eigenthümlichen Styl, der nicht verdunkelt werden darf. Jeder Componist hat ein eigenes Gepräge, das er jedem seiner Werke aufdrückt, einen individuellen Styl, der von seiner Weise zu empfinden und das Empfundene auszusprechen erzeugt wird. Hier stossen viele Violinspieler an eine Klippe. Mancher ist fähig die Musik eines Componisten gut vorzutragen, aber andere Musik spielen ist ihm ganz unmöglich; seine Finger, sein Bogen, seine Manier, alles setzt sich entgegen; entweder fehlt es ihm dann an der nöthigen Geschmeidigkeit, sich jeden Styl anzueignen, oder er ist nicht von der Natur dazu organisirt, die verschiedene Setzart und den jedem Satze zukommenden Ausdruck richtig aufzufassen. Für dieses Uebel giebt es kein Mittel. Stehen dagegen dem Schüler nur physische Hindernisse entgegen, so studire er alle Gattungen, die Werke aller Meister, und bemühe sich sein Spiel darnach auszubilden und vielseitig zu werden. Er ahme grosse Muster nach, ohne Furcht, stets nur Nachahmer zu bleiben, bis er selbst zum Muster dienen kann. Von den besten Werken der grössten Meister wird er sich bald den Styl aneignen, der seiner Weise zu empfinden am mehresten analog ist. In jedem Individuum modeln sich indessen die innern Gefühle auf eine unendlich mannigfache Weise, und der auf diese oder jene Art nuancirte Eindruck bildet auch den besondern ihm homogenen Styl; der Schüler, welcher den Keim des wahren Talents in sich trägt, wird daher endlich sich selbst einen Styl bilden, in dem er sein eigenes Ich darstellt, und eben so originell erscheinen wie die, welche reden, schreiben, dichten, wie es ihnen die innerste Regung ihres Herzens und der Schwung ihrer Fantasie eingiebt. Diese Originalität darf indessen nicht gesucht, sie muss

Digitized by Google

natürlich seyn; man kann sie nicht erkünsteln ohne sich blos zu geben oder bizarr zu werden. Der gute Geschmack muss diesem Uebel, das allgemeiner ist, als man wohl glauben sollte, vorbeugen.

Von dem Geschmack.

Der natürliche Geschmack besteht in dem Gefühl des Richtigen und Schicklichen, es ist der geheime Takt, der jeder Sache Ton, Charakter, Ort so giebt, wie es ihr zukommt; noch vor jeder Reflexion ergreift er blindlings das Richtige. Noch eine andere Art des Geschmacks entsteht aber aus dem Resultat der Vergleichungen, dem Urtheil und der Erfahrung, und dies ist der ausgebildete Geschmack, welcher dem natürlichen Geschmack die besondere klare Einsicht des Richtigen und Schicklichen giebt, von dem vorhin die Rede war. Er ist eine Gabe der Natur, so wie die Frucht der Ausbildung, und er erfordert eben sowohl Verstand (Reflexion), als natürlichen Trieb. Es ist falsch, dass, wie viele glauben, dieser Geschmack nur in der Fertigkeit bestehen sollte, irgend eine Melodie angenehm zu verzieren und zu verschnörkeln, da er vielmehr lehrt, dass, wenn es der Geist des Stücks erfordert, man sich aller Verzierungen enthalten, dass man sie mit Mässigung nur zu rechter Zeit anbringen, und sie aus dem Wesen der Composition selbst nach dem darin ausgedrückten Charakter entnehmen müsse, so wie schon vorhin angeführt wurde. Bey der Bildung dieses Geschmacks muss der Lehrer dem Schüler Beystand leisten, er muss ihm sagen, dass ein zärtlicher, gefühlvoller Satz kein Bravour-Stück ist, dass das Adagio nichts gemein hat mit den kecken raschen Fortschritten des Allegro's; dass man das Quatuor nicht in der festen, durchaus bestimmten Manier spielen müsse, wie das Concert, dass man sein Spiel jederzeit der Grösse des Gegenstandes anpassen, nach der Art, wie die musikalischen Sätze einen verschiedenen Vortrag erfordern, seine Töne modifiziren, und die Mittel zu Rathe halten, kurz nichts thun müsse, was nicht dem Haupt-Charakter des Stücks ganz entspricht. So erleichtert und befördert der Meister die Bildung des Geschmacks. Vergebens zeigt man aber dem Schüler den rechten Weg, wenn er kein inneres natürliches Gefühl besitzt, das die Lehre auffasst, und wenn man ihm die oben aufgestellten Bemerkungen immer und immer wiederholen muss. Zuletzt wird er ein Nachahmer, nie aber ein selbstschaffendes Talent. Den Geschmack kann der Meister daher eigentlich nicht lehren, sondern der Schüler muss diese Lehre nach den Andeutungen des Meisters aus seinem Innern zu schöpfen wissen.

Von dem Takt.

Das blosse Einhalten des Zeitmaasses reicht nicht hin zu dem, was wir hier im strengsten Sinne des Worts **den Takt** nennen und zu welchem gehört, dass man mit der grössten Genauigkeit das rhythmische Verhältniss der einzelnen Theile, die das Zeitmaas bilden, beobachte und sein Spiel genug beherrsche, um die Bewegung gleichförmig zu erhalten. Der Vortrag verlangt zuweilen ein leichtes Abweichen von dem festgestellten Zeitmaas; entweder geschieht dies aber so allmählig, dass man es nicht spürt, oder man versteckt nur das Zeitmaas. Das heisst: man scheint nur einen Augenblick dagegen zu fehlen und ergreift es gleich darauf wieder mit eben der Genauigkeit als vorher. Missbraucht man diese gegebene Freyheit, so geht der Reitz verloren, den die Musik durch die Regelmässigkeit der Bewegung gewinnt und das an den Rhythmus, an die richtige, den Charakter des Stücks aussprechende Eintheilung des Zeitmasses gewöhnte Ohr wird durch die Verschiedenheit, durch die Verworrenheit der Bewegung, die alle Schönheiten des Ganzen zerstört, sehr bald ermüdet. Manche bezwecken eine grössere Wärme des Ausdrucks, wenn sie bey dem Vortrage schwieriger Passagen eilen. Hiernach läge also die Wärme des Ausdrucks in der Geschwindigkeit, in dem Treiben, und man müsste im Adagio darauf Verzicht leisten. Jener Grundsatz dient aber nur dazu den Mangel des wahren innern, aus dem Gemüth kommenden Feuers, welches sich in der Kraft, der Stärke, dem Drange des Gemüths bey dem Vortrage offenbart, und so wie jede andere Bewegung auch das Adagio belebt, zu verbergen. Dieser Takt ist nebst der reinen Intonation dasjenige, was man bey dem Vortrage am seltensten findet. Vor einem aufgezogenen Chronometer spielend, erkennt man erst die Schwierigkeit die Zeittheile, das Zeitmaas richtig und gleichmässig einzuhalten. Man könnte behaupten, dass die Bewegung des Bluts uns den Rhythmus unentbehrlich gemacht hat, und dass in den gleichförmigen Schlägen des Herzens der Ursprung des musikalischen Zeitmaasses liegt. Folgen wir nicht auch in der That bey der Darstellung der Leidenschaften der bald lebhafteren, bald trägeren Regung

Digitized by Google

die die Liebe, der Hass, die Lust, der Schmerz, die Furcht oder die Hoffnung in unserer Seele erweckt? — das ist die Norm, wornach der Componist Rhythmus und Zeitmaas wählen muss, aber schon ihrer eigenthümlichen Natur nach fehlt ihnen die mathematische Genauigkeit. Die Abweichungen davon entstehen aus der verschiedenen Organisation jedes Individuums, und darin liegt die grosse Schwierigkeit, den eigentlichen Takt, die einmal gegebene Bewegung richtig einzuhalten. Um dahin zu gelangen, muss der Verstand, der Geist alsbald gewöhnt seyn die Lebhaftigkeit der Sinne zu mässigen, und die innere Leidenschaft, welche den Schüler bey dem Vortrage beseelen soll, zu regeln. Lässt er sich hinreissen, so geht Zeitmaas, Nuancirung und jeder Effekt verloren; beschränkt er sich zu sehr, so wird er frostig. Die wahre Kunst weiss das Gefühl, welches uns hinreisst, mit dem Gefühl, welches uns zurückhält, ins Gleichgewicht zu bringen. Hiernach giebt es also eine höhere Art des Takts als die ist, welche sich nur auf die richtige Eintheilung und auf das Zeitmaas bezieht, und dieser Takt im höhern Sinn erzeugt die lange Uebung und die Reife des Talents.

Von dem Geiste des Vortrags.

Der wahre Geist des Vortrags beseelt den, der mit einem Blick den Charakter der vor ihm liegenden Composition auffast; eine plötzliche Begeisterung ergreift ihn und in ihr wird der Genius des Componisten der Seine; er erräth die innersten Gedanken und stellt sie ungezwungen und präzis dar. Er ahndet im Voraus jede beabsichtigte Wirkung und lässt sie glänzend und ergreifend hervortreten; seinem ganzen Spiel gibt er den Ton, der dem Styl des Componisten zusagt; er verbindet die Anmuth mit dem Gefühl, das Naive mit dem Graziösen, das Starke mit dem Sanften. Alle Nuancen, die die Contraste bilden, werden sichtbar. Er vermag rasch den Charakter zu wechseln und sich jeden Styl, jede Ausdrucksart anzueignen; die glänzenden Passagen stechen mehr hervor und ein geschickt geworfener Schleyer verhüllt das Gemeinere. Er weiss von dem Geiste des Stücks durchdrungen, ihm fremde nirgends angedeutete Reize zu geben, ja selbst Effecte hervor zu zaubern die der Componist oft dem natürlichen Gefühl, der augenblicklichen Eingebung überlässt; er weiss alles in lebendigen Farben darzustellen; dasselbe Gefühl, was den Componisten begeisterte, ergreift den Zuhörer.

Die grossen Muster vergangener Jahrhunderte leben wieder auf und man hört ihren sublimen Gesang mit dem Enthusiasmus, den ihre erhebende himmlische Sprache erweckt, und die man, so wie die Dichtkunst, mit Recht die Sprache der Götter genannt hat. — Die vorhin angegebenen Hülfsmittel gehören zum Mechanischen der Kunst und zeigen, was dazu gehört, um es gut zu machen; das Bessermachen oder vielmehr die höhere Potenz des Vortrags wird erst durch den Geist, durch das Genie geschaffen. Von dem innern Gemüth getrieben schwingt das Genie sich kühnen Fluges herauf in das vaste Gebiet des Ausdrucks und macht da neue Entdeckungen. Nun bedarfs nicht mehr der Reflexion, der Berechnung; der mit dem höhern Talent begabte Künstler ist so geübt, sein Spiel nach den Regeln der Kunst zu formen, dass er sie ohne Studium, ohne Zwang befolgt. Statt dass durch diese Regeln seine glühende Phantasie abgekühlt werden sollte, keimen nur blüthenvoller seine Ideen hervor und immer tiefer dringt er ein in den Geist der Musik, die er vorträgt. — Sein inneres Gefühl bereitet ihn vor auf alles, was er spielen will und kaum hat er mit einem Blick das Thema des Stücks übersehen, als sein Geist sich zur Höhe des Gegenstandes hinaufschwingt. — In der Sonate, eine Art Conzert ohne Begleitung des Orchesters, glänzt seine Stärke, er entwickelt einen Theil seiner Kunstfertigkeit. Ganz allein hört man ihn ununterbrochen ohne weitere Stütze als die des begleitenden Grundbasses. Ganz sich selbst überlassen, erzeugt sein Inneres alle Nuancen, alle Contraste, und die Mannigfaltigkeit seiner Ideen und des dadurch gebildeten Vortrags ersetzt die mancherley Wirkungen, deren sonst diese Gattung Musik entbehren müsste. In dem Quartett opfert er den ganzen Reichthum seines Spiels dem Effekt des Ganzen auf. Er dringt ein in den Geist dieser andern Art von Composition, deren anziehender Tonwechsel dem Gespräch von Freunden gleicht, die sich ihre Empfindungen, ihre Gefühle, ihre gegenseitige Zuneigung mittheilen. Oft sind sie verschiedener Meinung und dann entsteht eine lebhafte Discussion, in der ein Jeder sein Inneres aufschliesst und doch willig dann sich dem vom ersten gegebenen Impuls hingibt, dessen Uebergewicht ihn hinreisst. Dies Uebergewicht wird von der Kraft der Gedanken, die in helles Licht gesetzt werden, erzeugt und entsteht nicht sowohl durch den Glanz des Spiels, als durch die überredende Anmuth des Ausdrucks. Nicht dasselbe gilt von dem Conzert. Hier soll die Violine ihre ganze Uebermacht entwickeln. Sie ist da zum regieren; sie soll uneingeschränkt

Digitized by Google

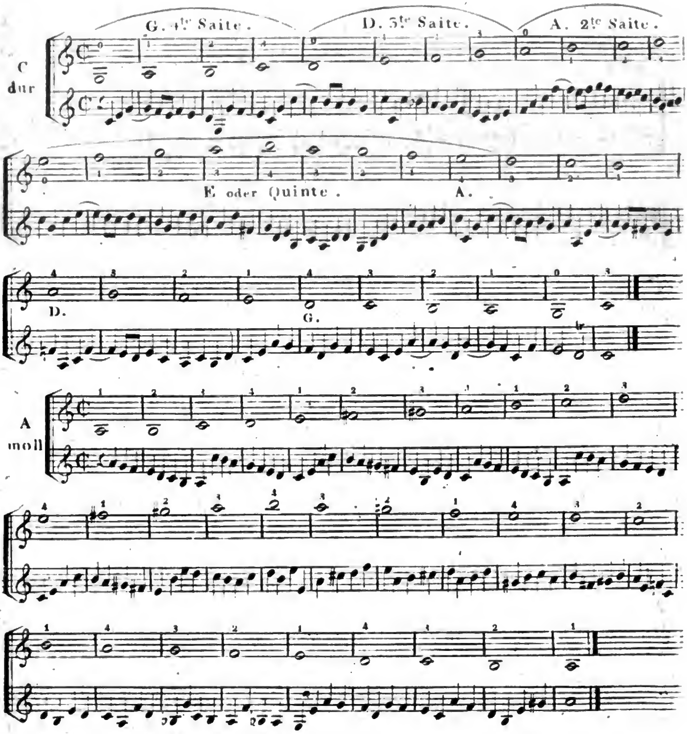
herrschen und wie der Herrscher reden. Eine grössere Anzahl Zuhörer soll sie hinreissen in glänzenderer Wirkung; sie hat einen grösseren Schauplatz gewählt; einen weitern Raum gefordert. Ein zahlreiches Orchester gehorcht ihrer Stimme und kündigt sie im vollstimmigen Vorspiel glänzend und prächtig an. Nicht sowohl das Gemüth mit sanfteren Regungen zu erfüllen, als es zu erheben, ist die Tendenz, wohin sie strebt. Um die Menge hinzureissen, zeigt sie nach einander ihre Majestät, ihre Stärke, ihren Pathos, sie braucht die kräftigsten Mittel, die ihr zu Gebote stehn. Entweder ist es ein einfaches geschmackvolles Thema, das immer in verschiedener mit dem Reize der Neuheit geschmückter Form wiederkehrt, oder ein edler, erhabener, kecker Satz, den der Künstler mit genialer Freyheit vorträgt und entweder in kräftigen Passagen oder in anmuthigen Melodien den Charakter des Stücks darlegt. Im Adagio verweilt er, im Innersten ergriffen, länger und feyerlicher bey den rührendsten Tönen. Bald irret seine Phantasie in ernsten andächtigen Harmonien umher; bald sind in traurigen, zärtlichen Stücken seine Töne tiefe Seufzer, bald Klagen, die ihm der Schmerz auspresst, dem er sich ganz hingegeben; bald erhebt er sich hohen, majestätischen, kecken Schwunges über alles Gemeine und überlässt sich ganz der Begeisterung; dann ist die Violine kein Instrument mehr, sondern die in Tönen erklingende Seele selbst. Ihr Ton, den Raum durchdringend, trift auch das Ohr des unaufmerksamsten Zuhörers und sucht und findet in seinem Innern die gleichgestimmte Saite, die sie dann zu gleichem Klange in Schwung setzt. — Eine andere Art des Ausdrucks bietet dem Spieler das Presto dar. Schnell Ton und Charakter wechselnd gibt er seiner Lebhaftigkeit den vollen Schwung. Mit demselben Feuer, das in ihm lodert, entzündet er die Zuhörer; er erhebt sie in seinem Aufluge; er ergreift, er erregt Staunen durch seine Kühnheit; er rührt durch den Ausdruck des tiefen Gefühls, das ihn nie verlässt. Wie Blitze leuchten die energischen Passagen. Im Uebermaass der Leidenschaft scheint das Feuer zu erlöschen, sey es durch den rauschenden Jubel der Freude oder durch den beängstigenden Druck des Schmerzes. Aber bald beseelt ihn ein neuer Geist — er verstärkt die Kraft des Tons, er verdoppelt die Wirkung. Die innere Bewegung, die Begeisterung steigt bis zum letzten Perioden der Musik und den Spieler wie den Zuhörer ergreift derselbe Enthusiasmus; beyde, wie elektrisch erregt, geniessen das wonnevolle Entzücken, das nur die Frucht des wahren Ausdrucks seyn kann. — Glücklich ist der, in den die Natur dieses tiefe Gefühl gelegt hat! — er besitzt in seinem Innern eine unerschöpfliche Quelle des Ausdrucks. Immer neue Empfindungen regen ihn an; mit jeder Veränderung seiner Lage ändern und modifiziren sich seine Ansichten und seine Gefühle und so vermehrt sich mit den Jahren sein innerer Reichthum. Je mehr seine Ideen reifen, je mehr seine Einsicht sich erhellt, desto einfacher werden seine Hülfsmittel, desto kräftiger wird seine Wirkung. Der Ausdruck hat ihm die Schranken der Kunst geöffnet und in dieser spricht er nur sein inneres Leben aus. Jedes frohe, jedes schmerzliche Andenken, jede Lust, die er genoss, jedes Leiden das er erduldete, lebt in seinem Gesange, und das, wodurch ein gemeines Talent nur gebeugt werden würde, gibt seiner Kunst einen neuen Schwung. Der Kummer schärft sein Gefühl und gibt seinen Liedern den unnennbaren Reitz der Melancholie. Die Prüfungen des Ungemachs entzünden, seine Kraft in Anspruch nehmend, seine Fantasie, und geben ihm diese sublime geistige Spannung, diese Kraft der Ideen, welche nur durch unüberwindlich scheinende Hindernisse erzeugt werden, nur durch die finstre Sturmwolke hervorblitzen können. Mag das Schicksal über ihn verhängen was es will, die Kunst ist sein Organ, seine treue Freundin, sie gewährt ihm den reinsten aller Genüsse; denn in dem tiefsten ihrer Geheimnisse eingeweiht, vermag er sein Innerstes aufzuschliessen dem theilnehmenden Menschen, den er an sein Verhängniss kettet.

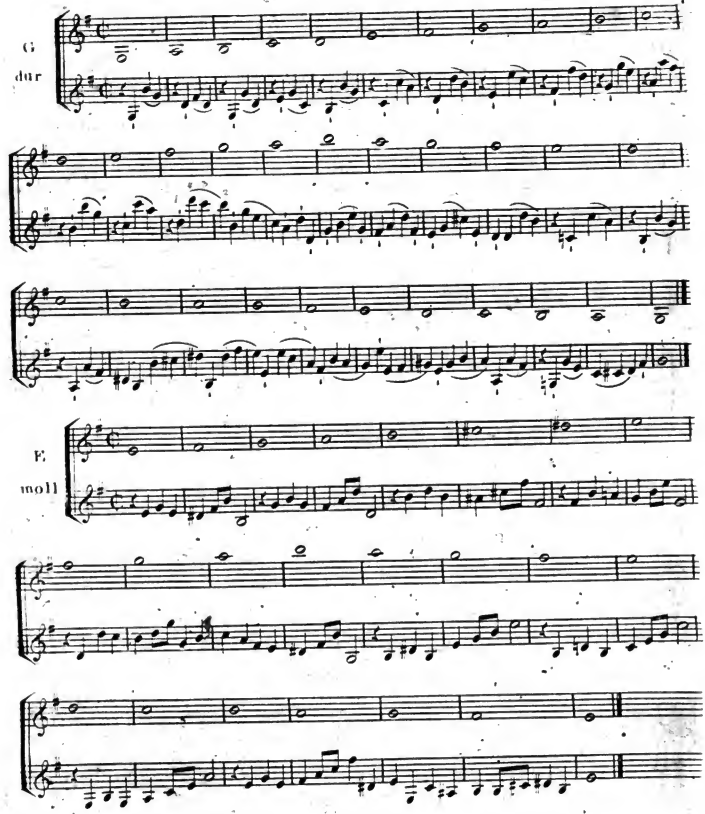
Digitized by Google

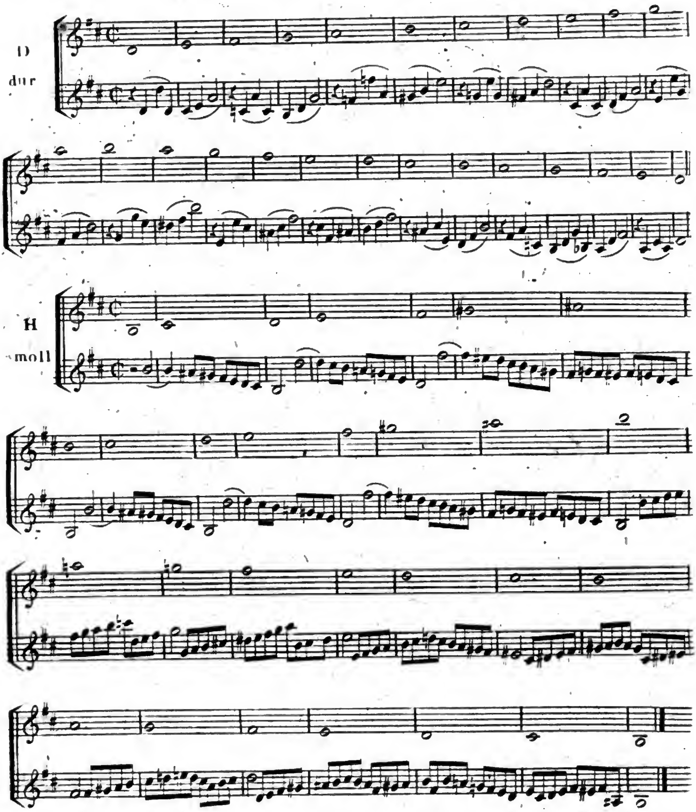
Tonleitern und Uibungsstücke.

Die begleitende Stimme bey den einfachen Tonleitern ist von Cherubini.

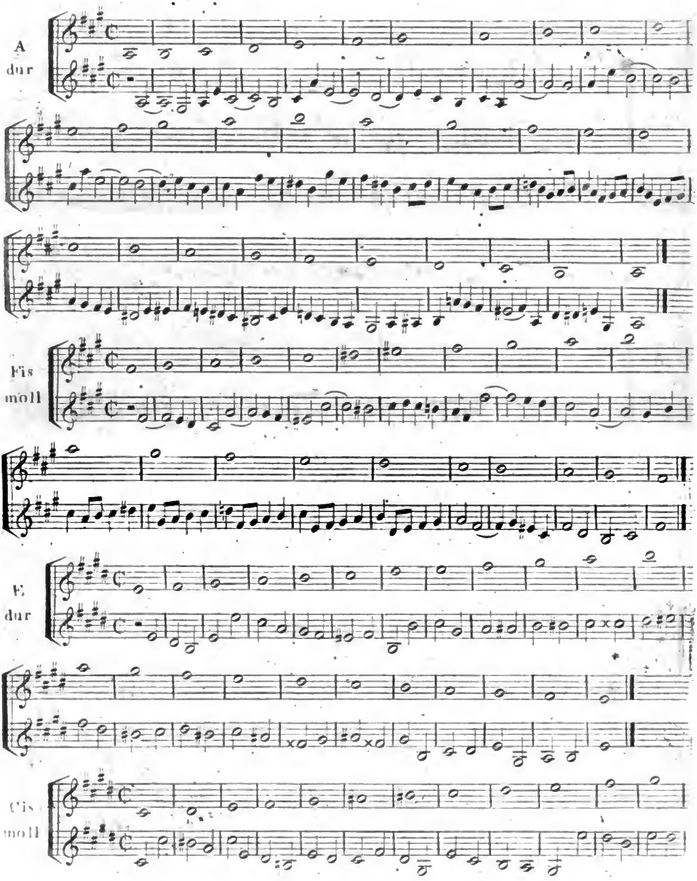
Erste Lage.



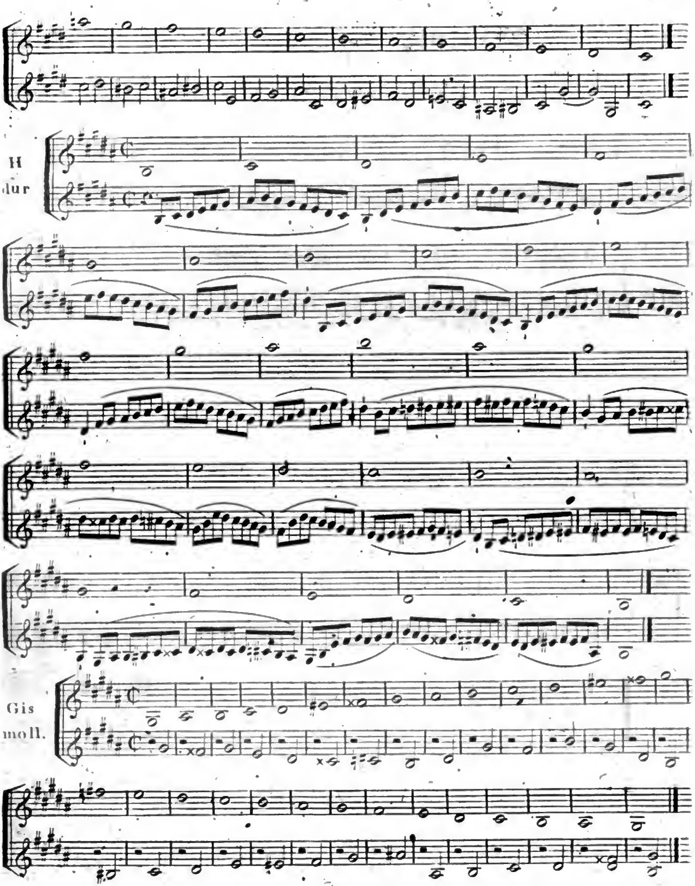

G
dur
E
moll



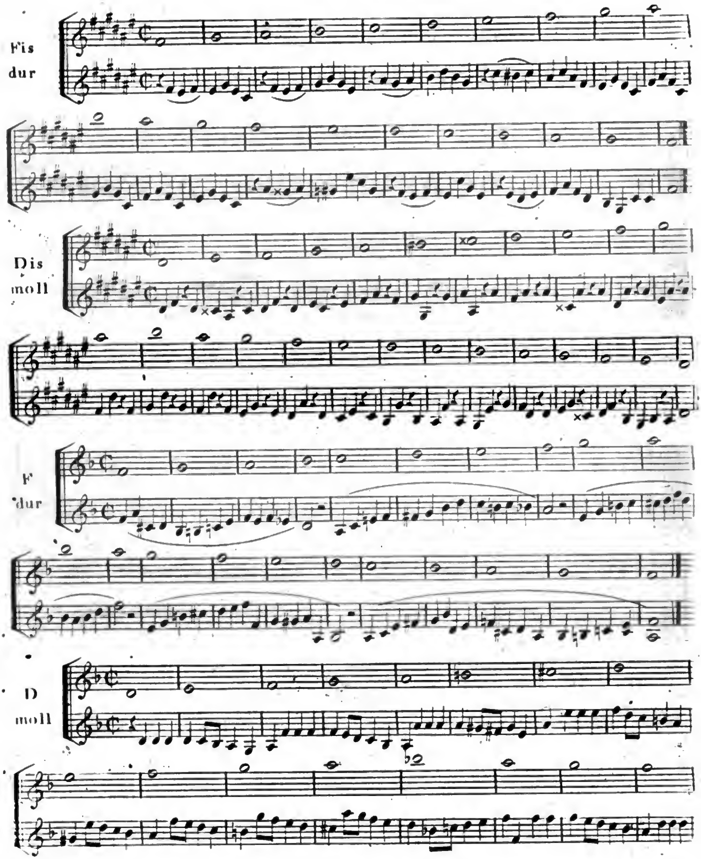
Digitized by Google



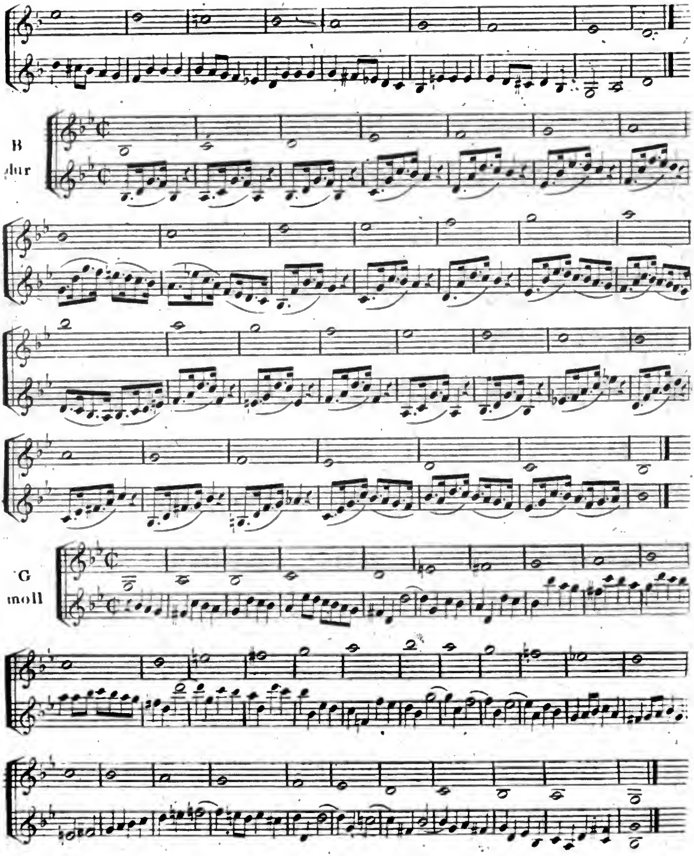
Digitized by Google



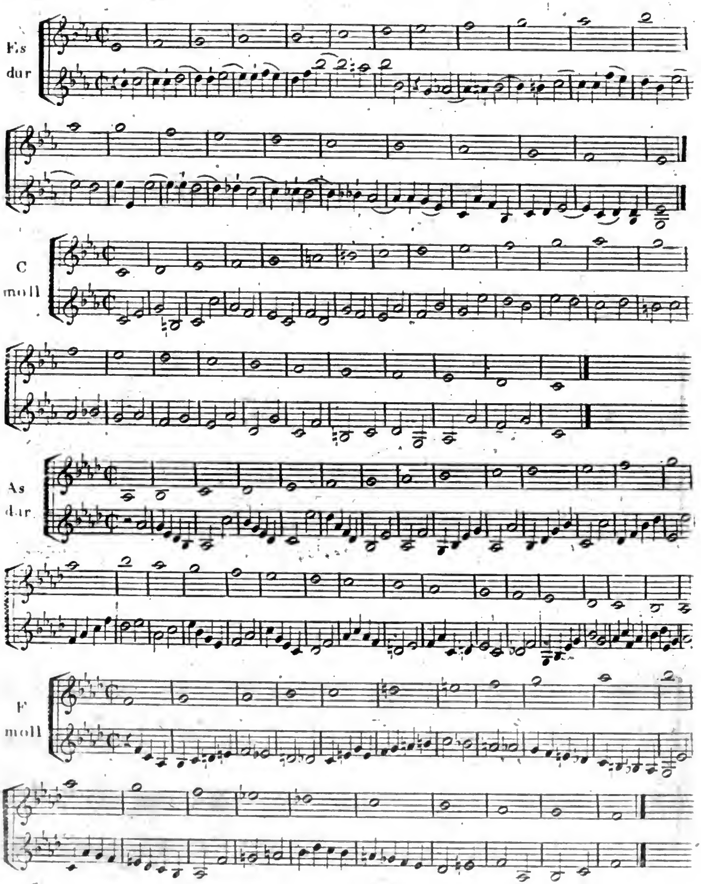
Digitized by Google



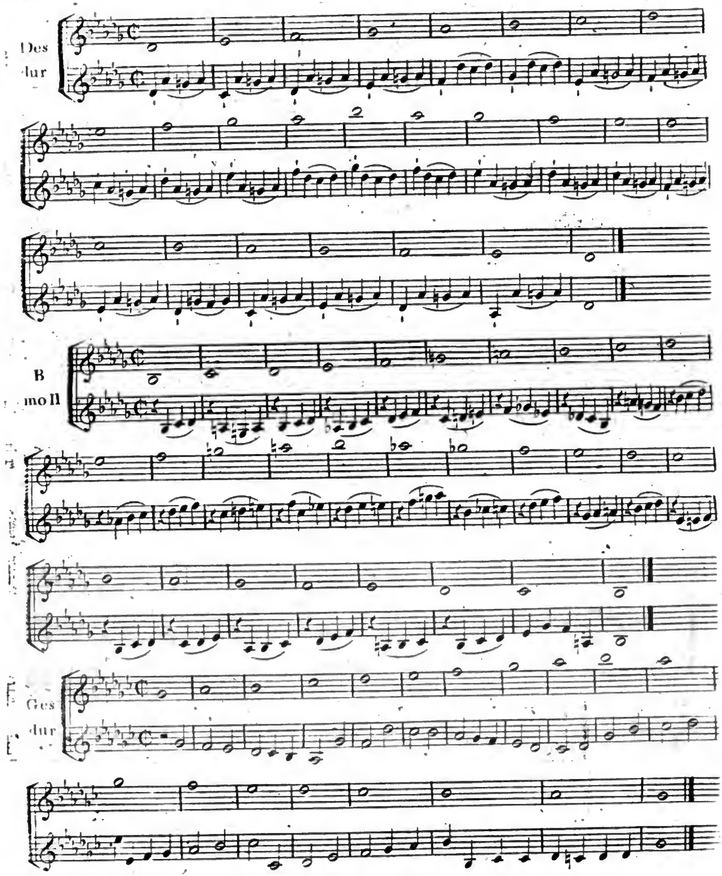
Digitized by Google



Digitized by Google

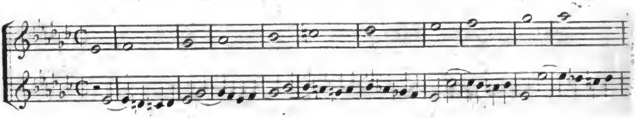


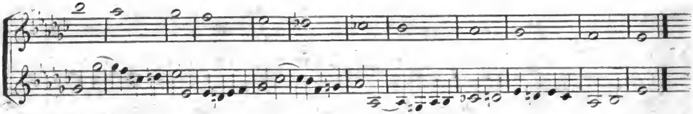
Digitized by Google



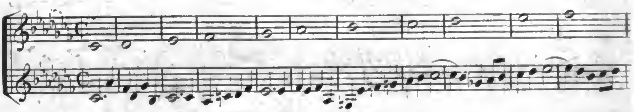
1858.2020

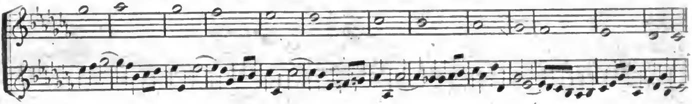
Es moll



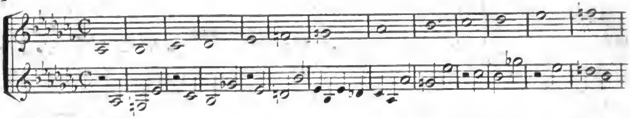


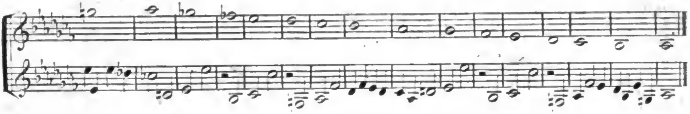
Ces dur





As moll

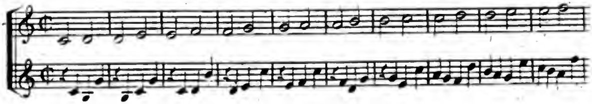


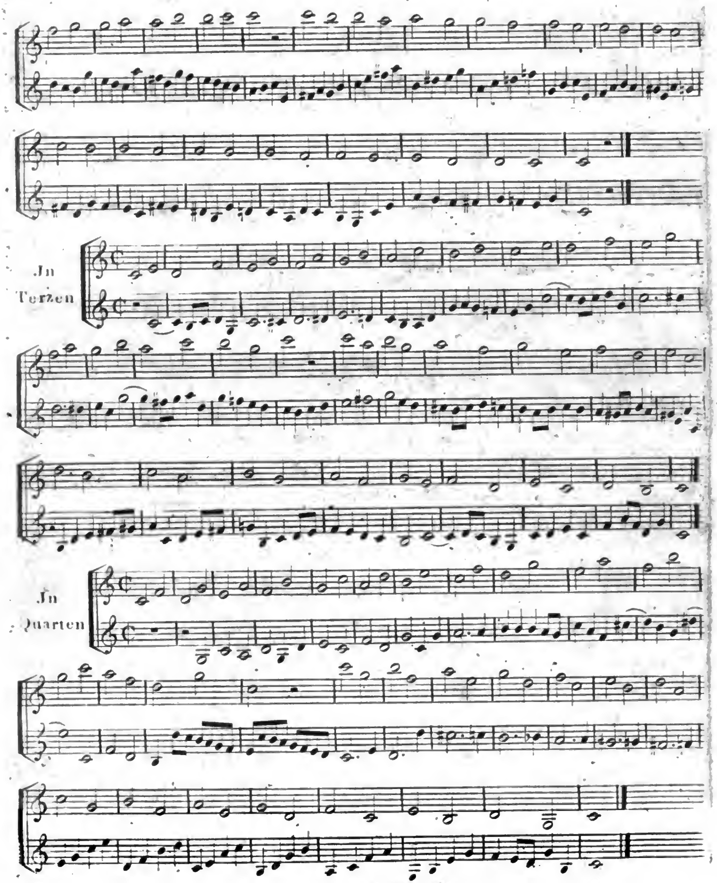


Bey dem Uibergehen von einer Saite zur andern darf der Bogen nicht aufgehoben werden.

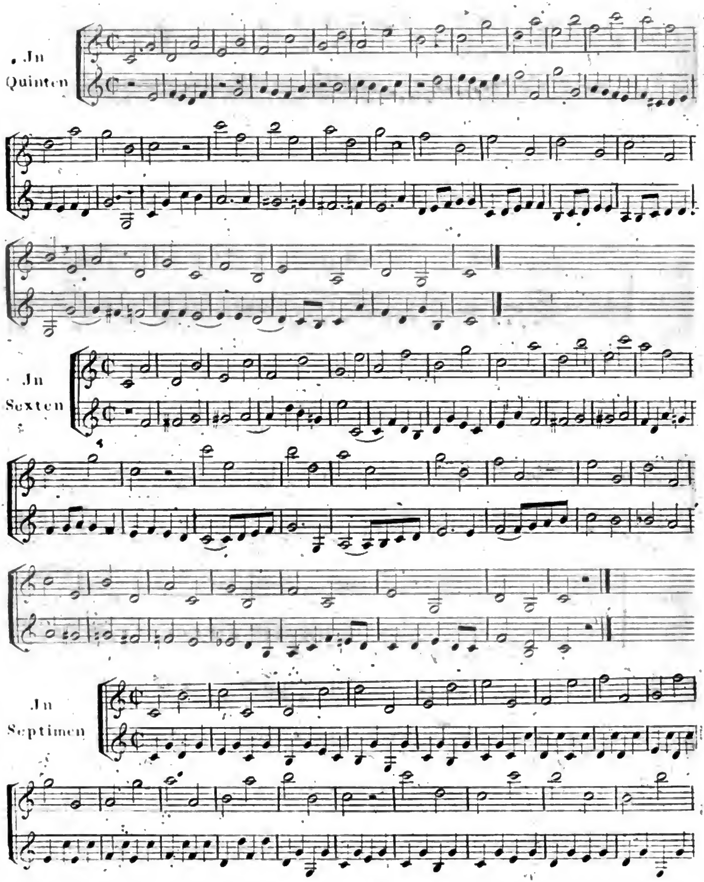
Tonleitern.

Ju Secunden

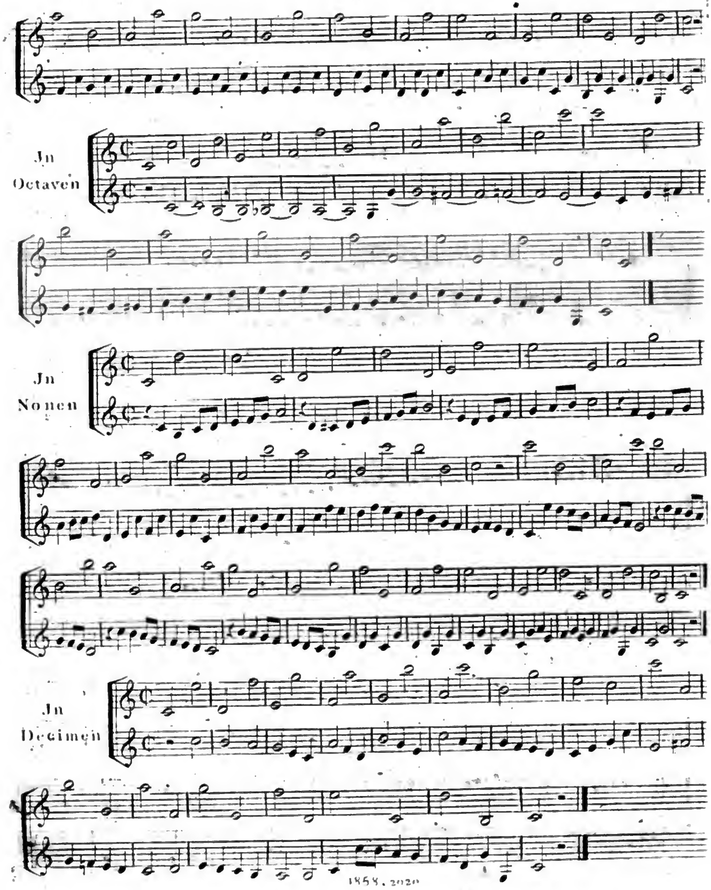




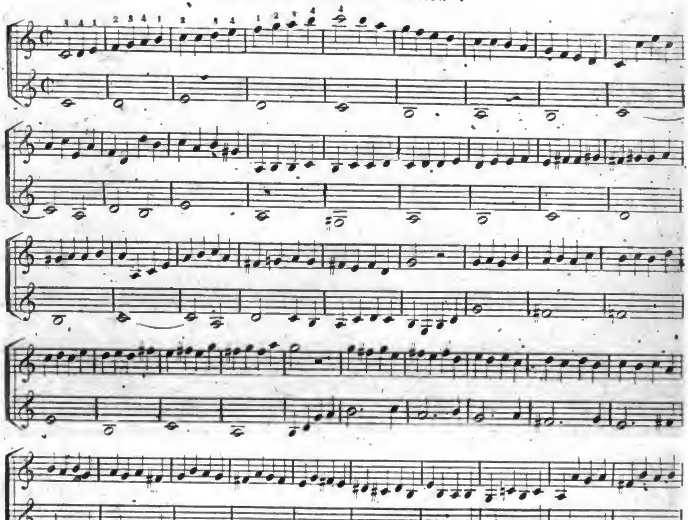
Digitized by Google



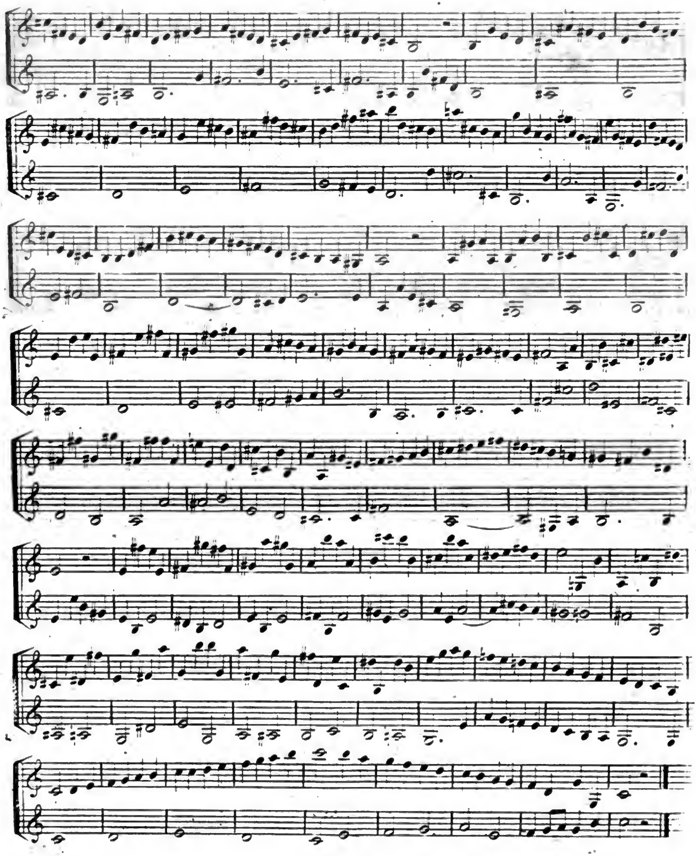
1858 . 2020


In
Octaven
In
Nonen
In
Decimen
1858. 2020

Uibungsstücke in der ersten Lage von Baillot.



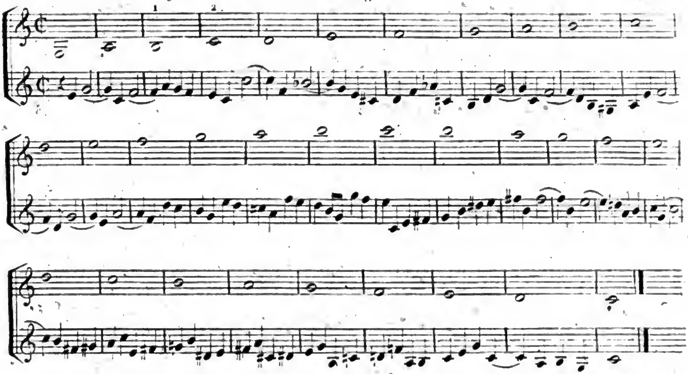
Digitized by Google



1558. 2030

Digitized by Google

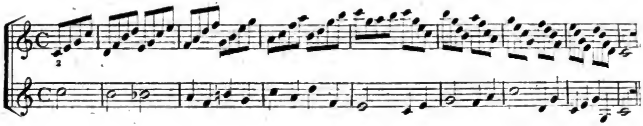
IIte Lage.



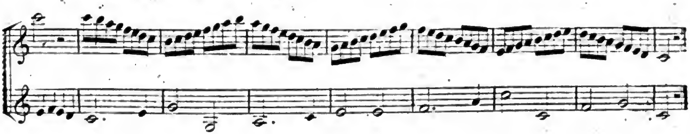
Jn dieser und in den folgenden Lagen kann der Schüler die in der ersten Lage vorgekommenen Tönleitern aus allen Tonarten üben.

Uibungen.

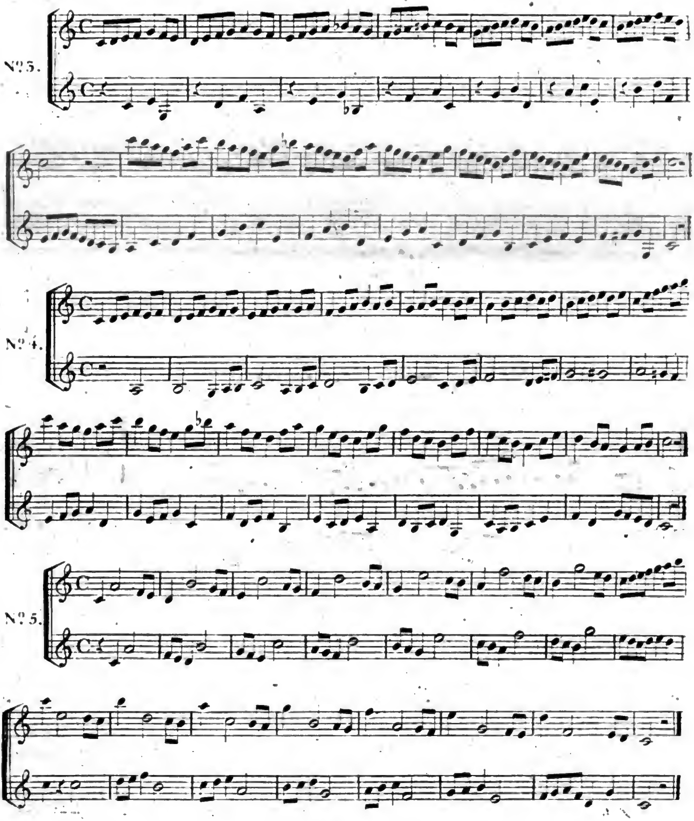
Nº 1.



Nº 2.

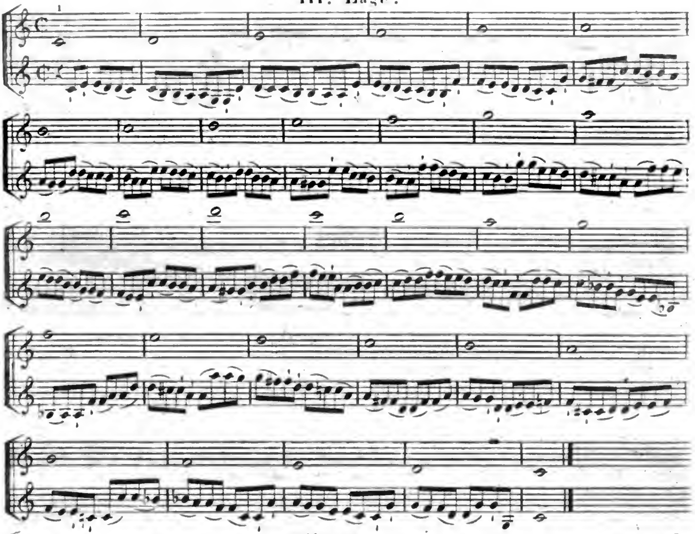


Digitized by Google



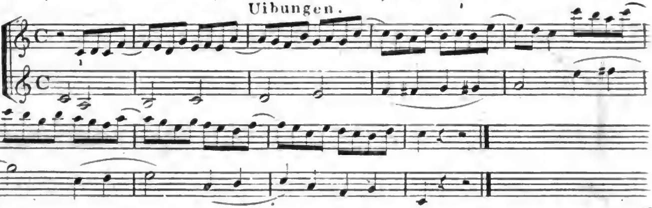
Digitized by Google

IIIte Lage.

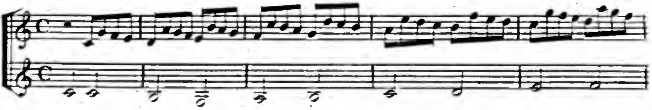


Uibungen.

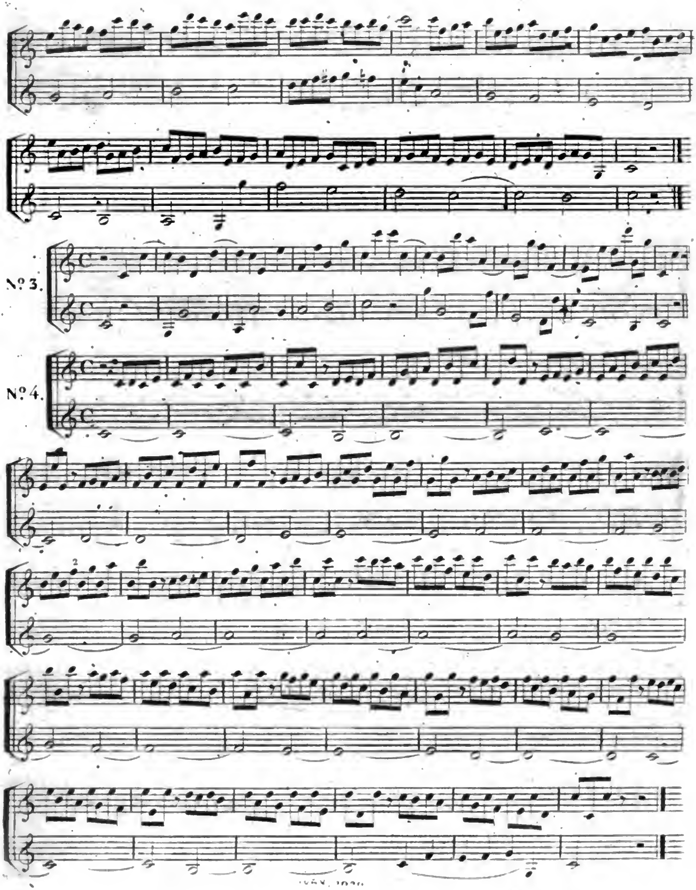
Nº 1.



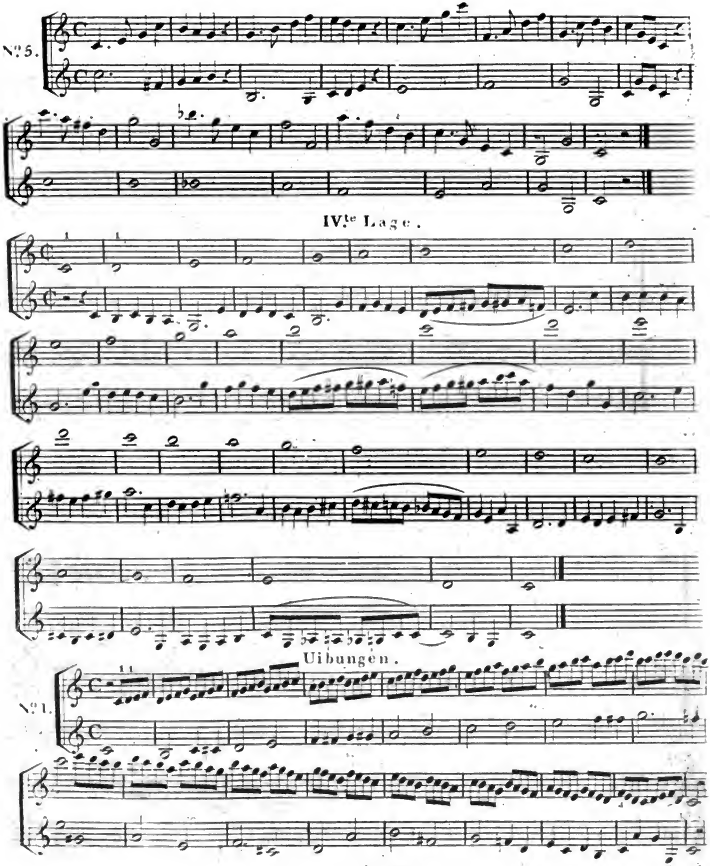
Nº 2.



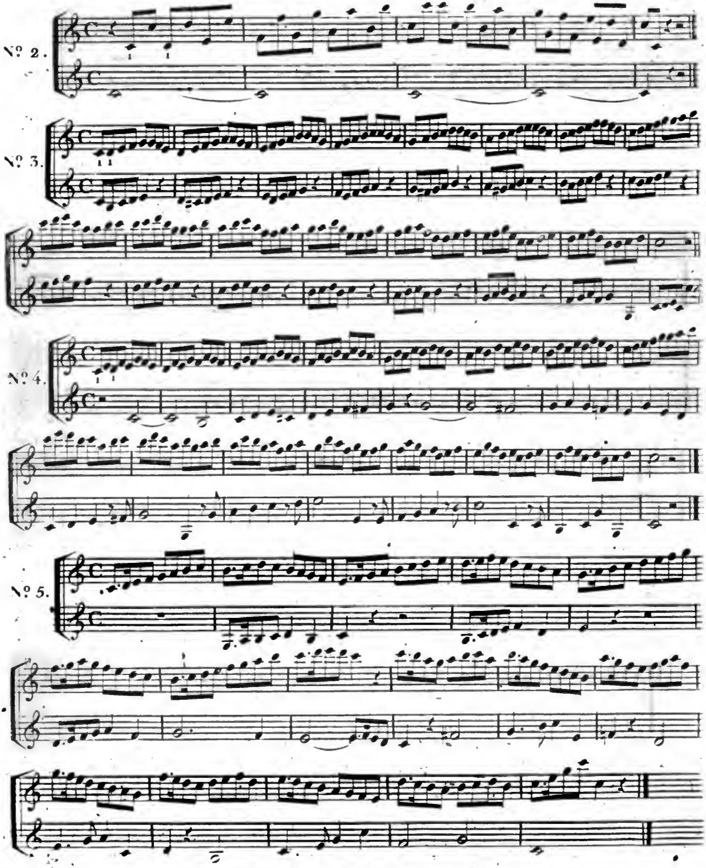
Digitized by Google



Nº 3.
Nº 4.

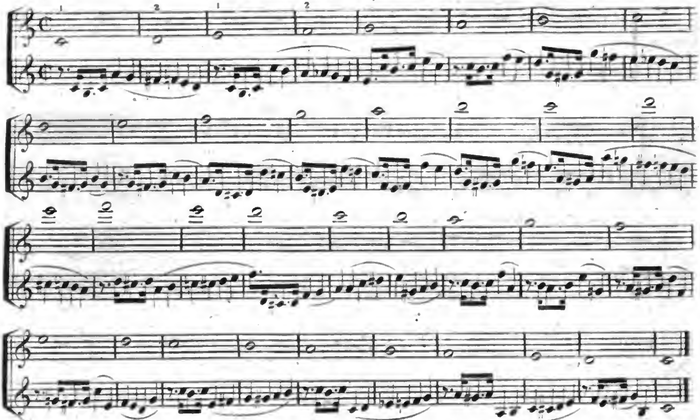


Digitized by Google

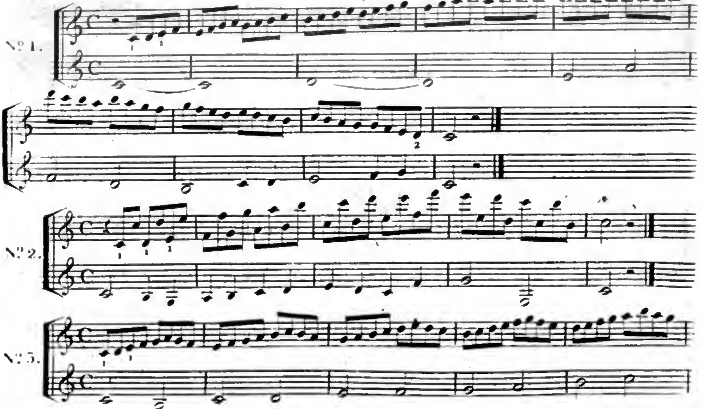


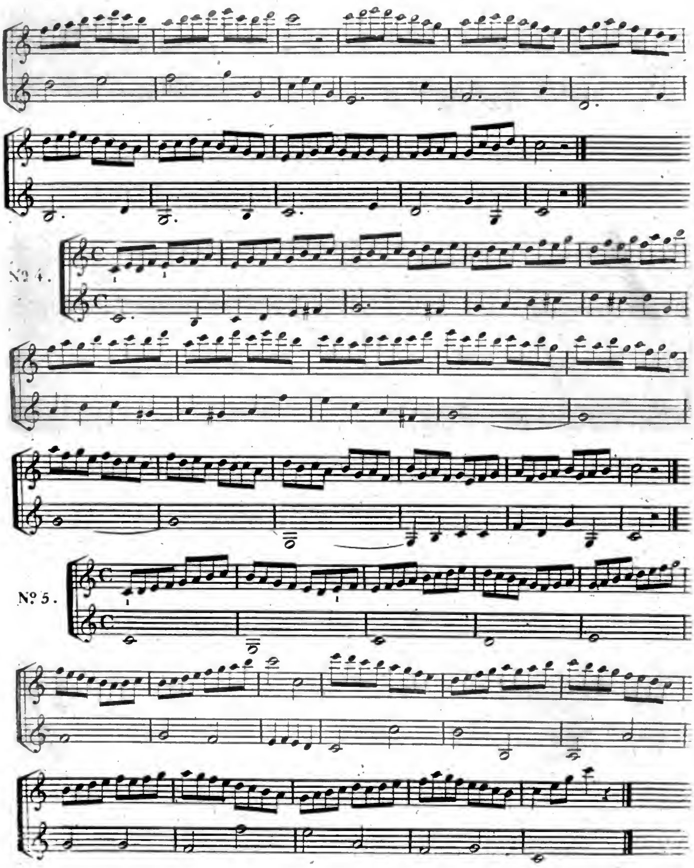
Digitized by Google

VIte Lage.

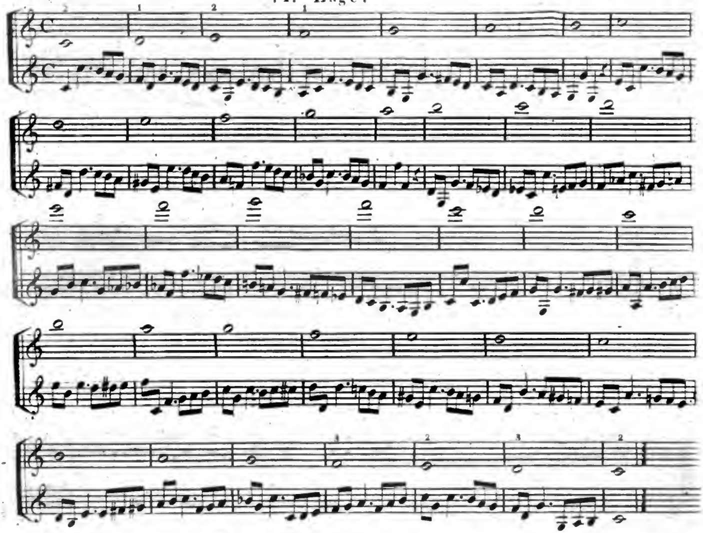


Uibungen.



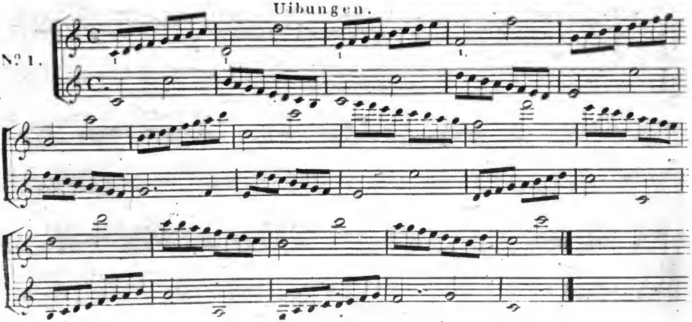

Nº 4.
Nº 5.

VI.te Lage.



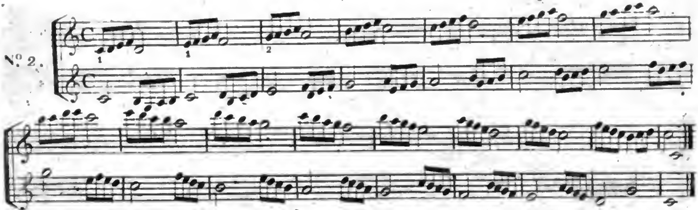
Uibungen.

No 1.



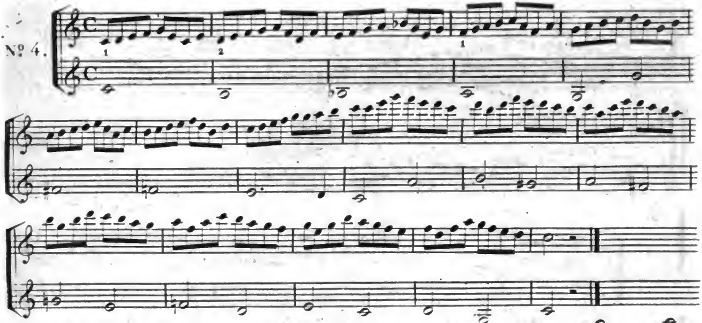
Digitized by Google

Nº 2.

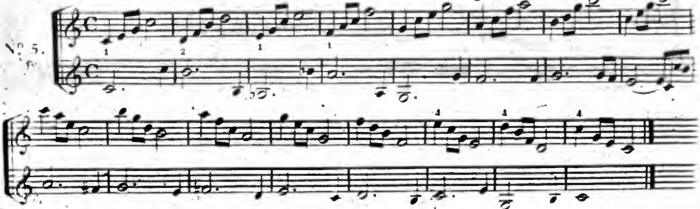


Nº 3.

Nº 4.

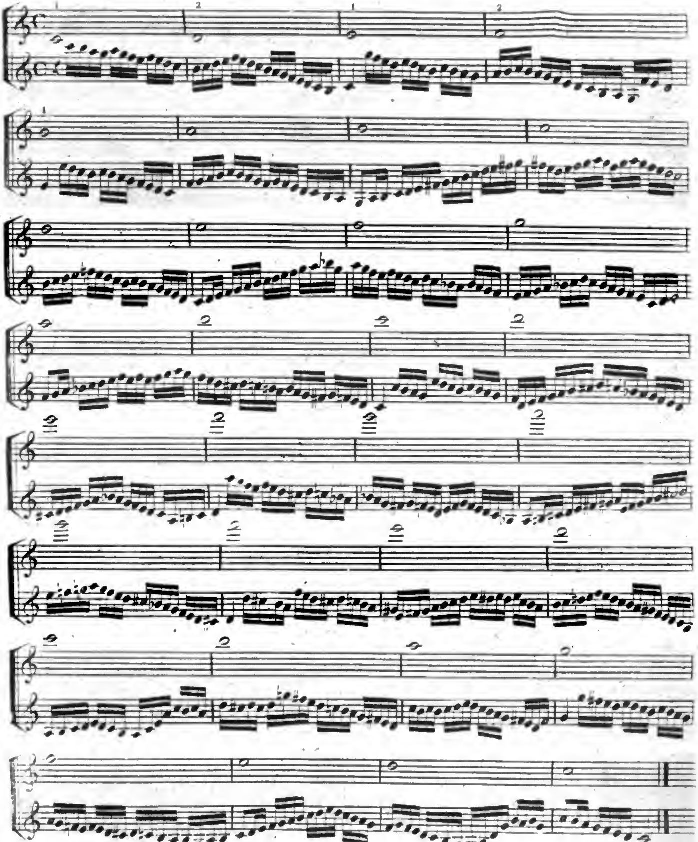


Nº 5.

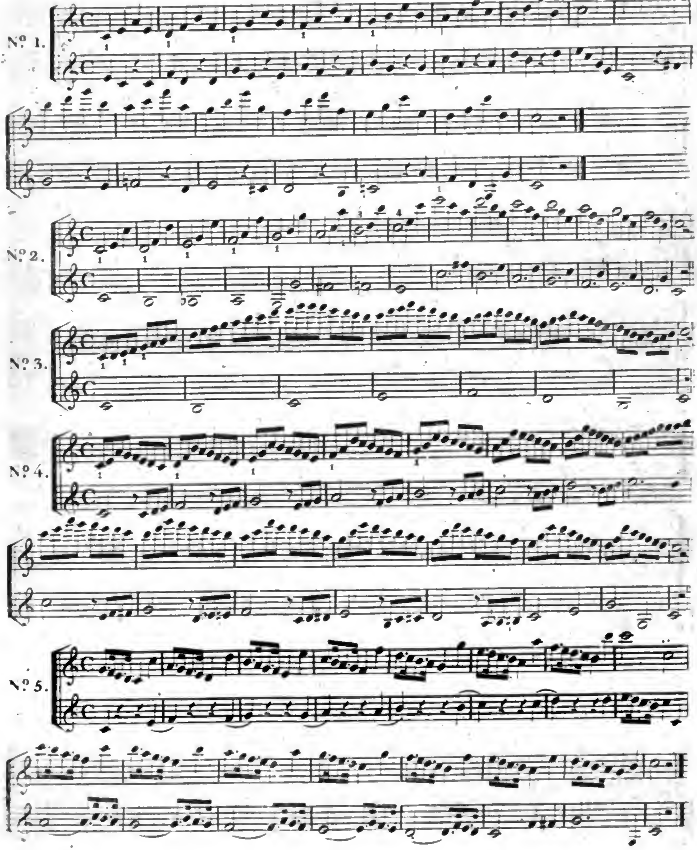


Digitized by Google

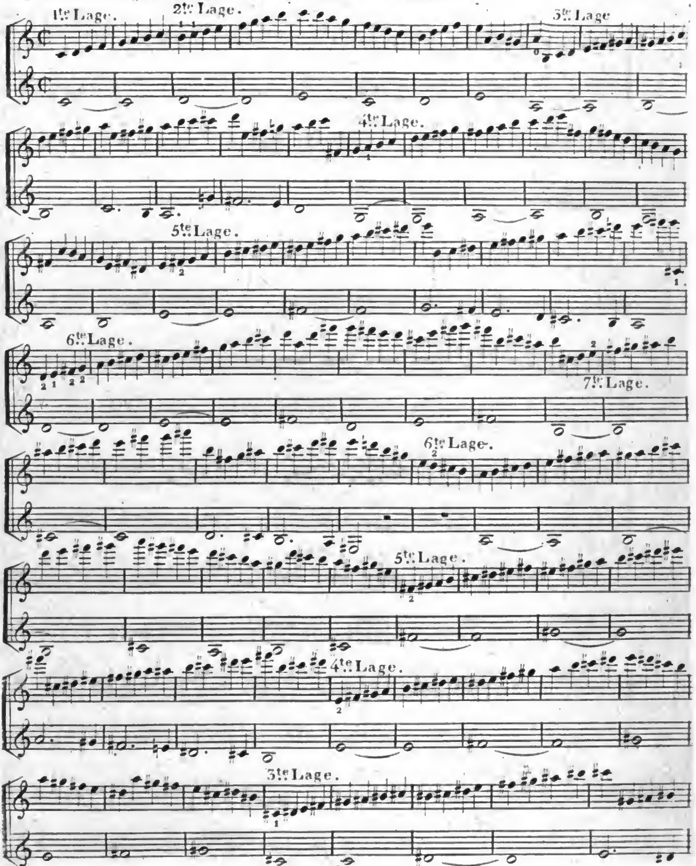
VII.te Lage.

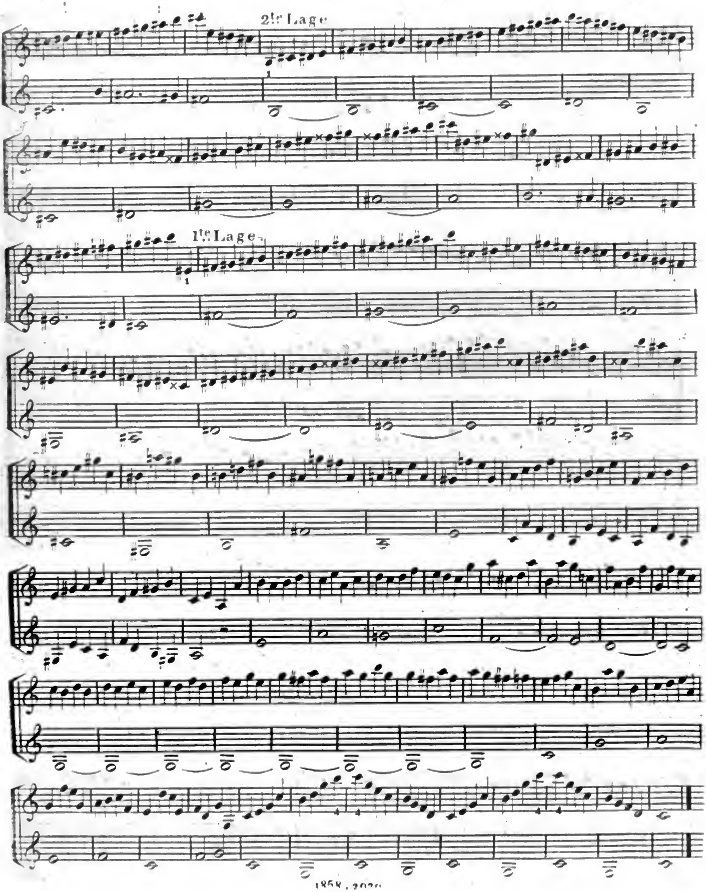


Uibungen.



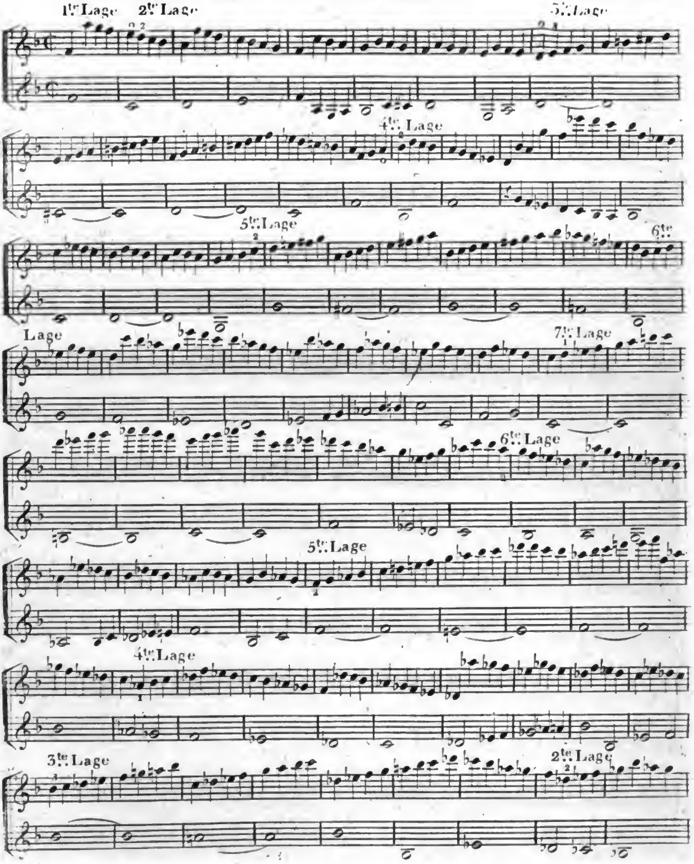
Wiederholung aller Lagen und aller Töne mit Kreutzen. Kreutzer.

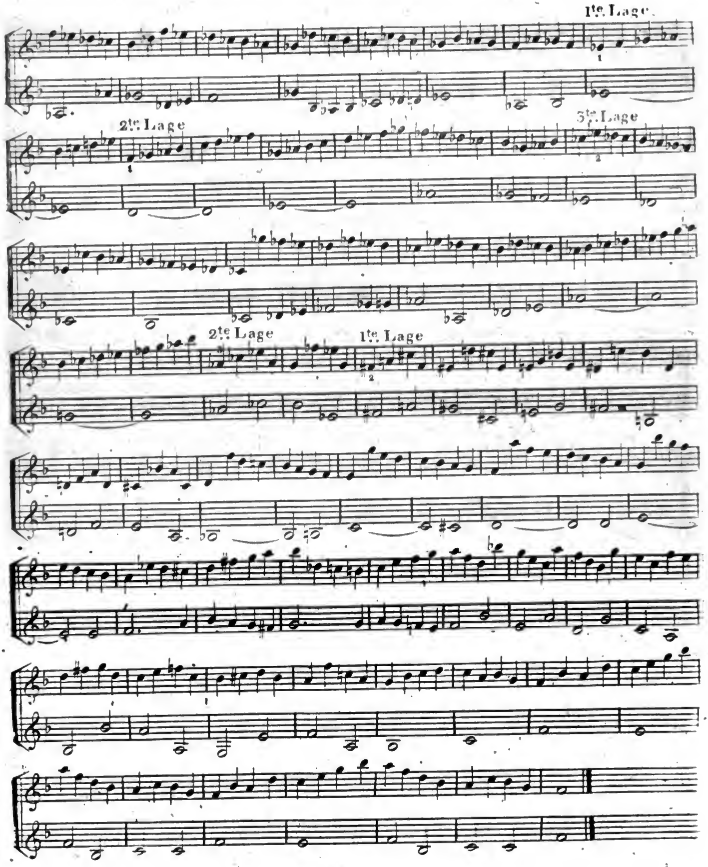




Digitized by Google

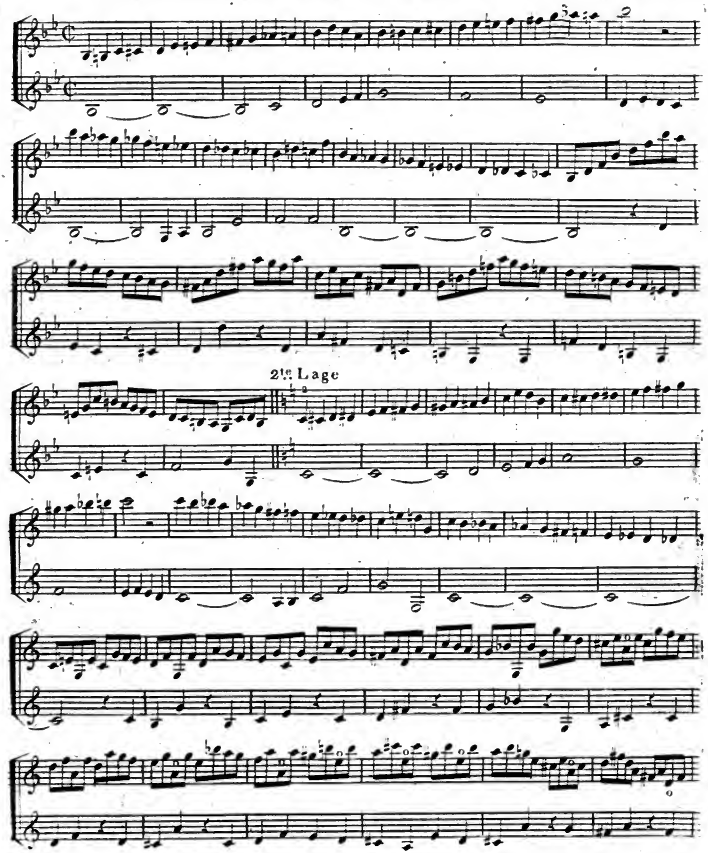
Wiederholung aller Lagen und aller Töne mit Been. — Kreutzer.

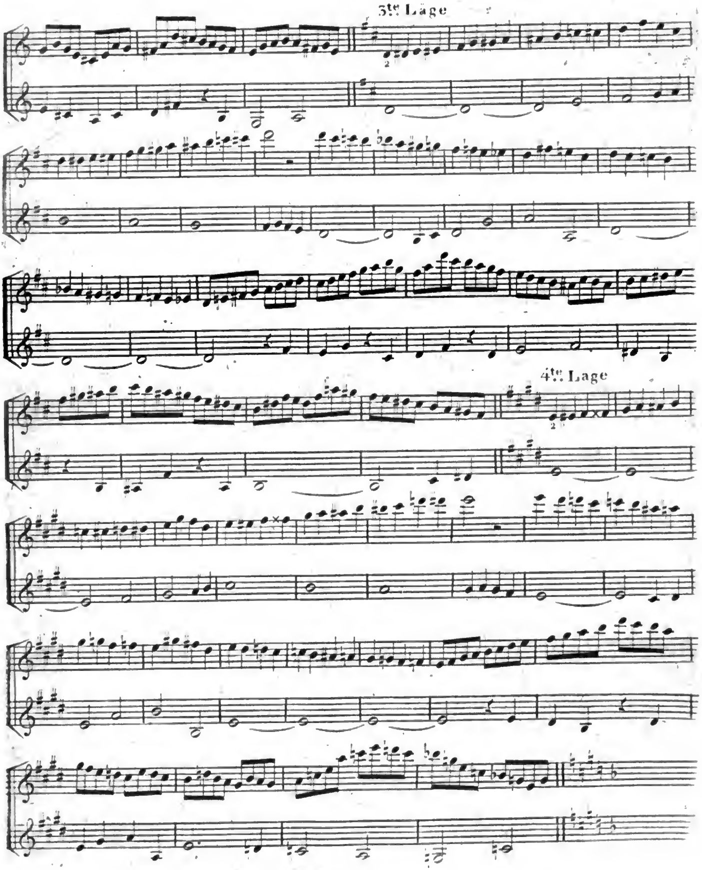


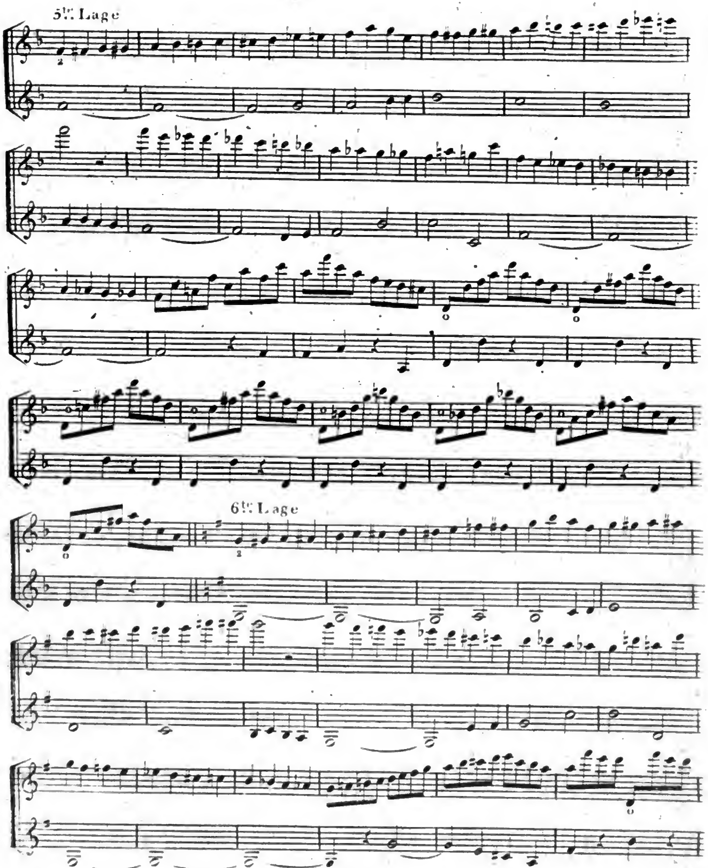


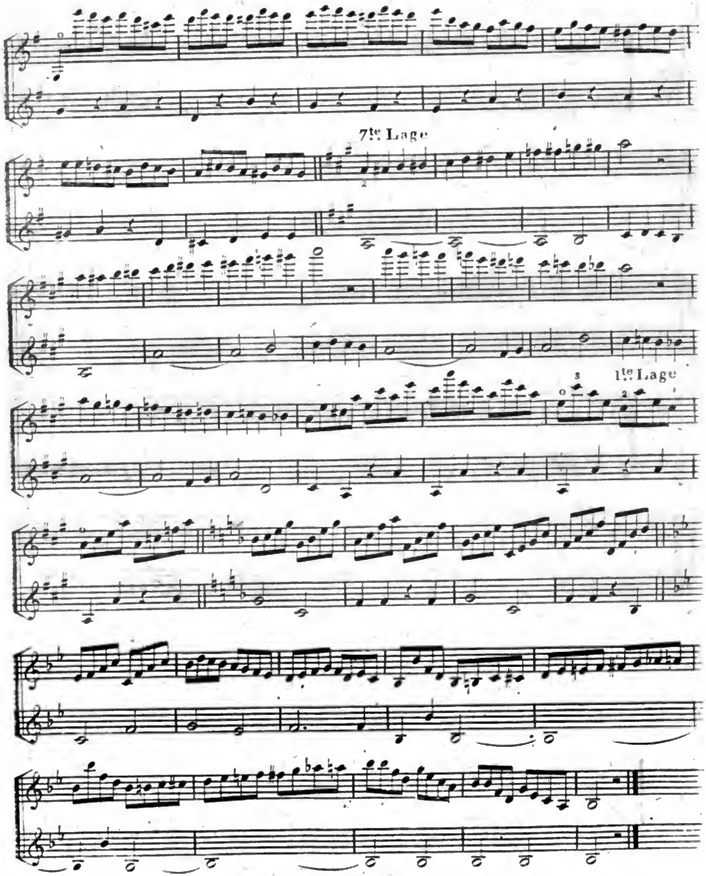
1te. Lage
2te. Lage
3te. Lage
2te. Lage
1te. Lage

Uibungsstücke für die halben Töne in den sieben Lagen. Baillot.




3te Lage
4te Lage


5te Lage
6te Lage

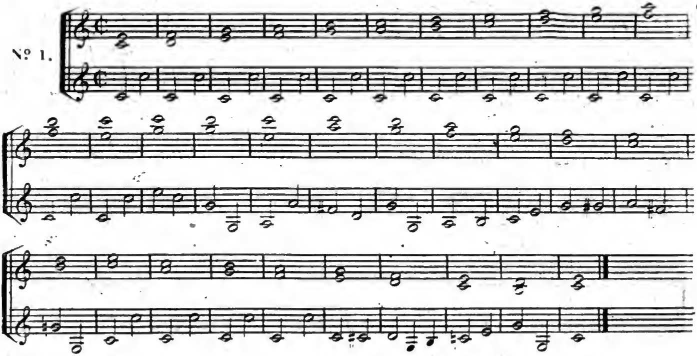


1858. 2020

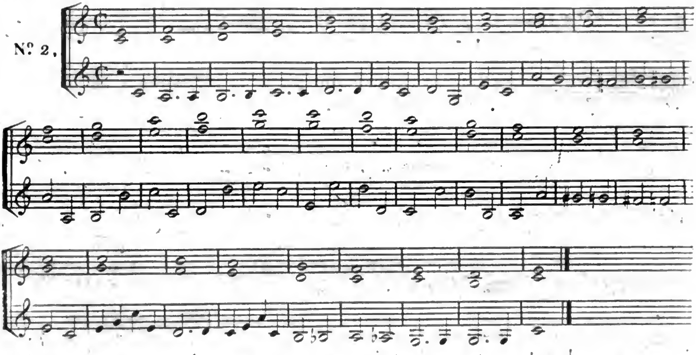
Digitized by Google

Doppelgriffe.

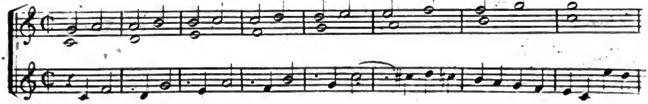
Nº 1.



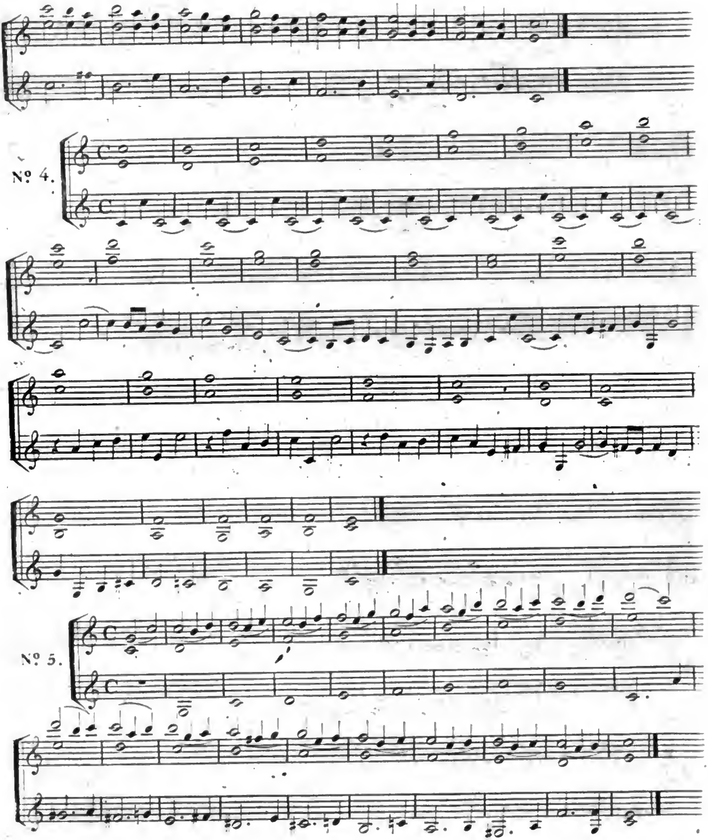
Nº 2.



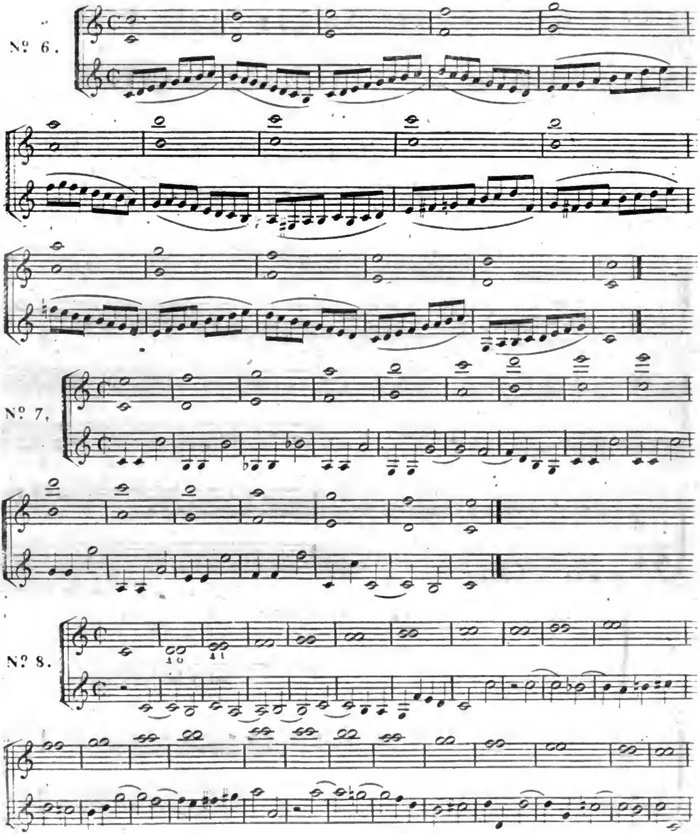
Nº 3.



Digitized by Google

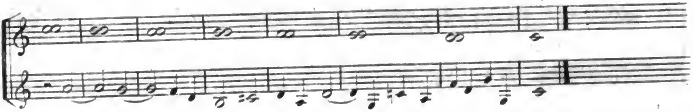


Digitized by Google

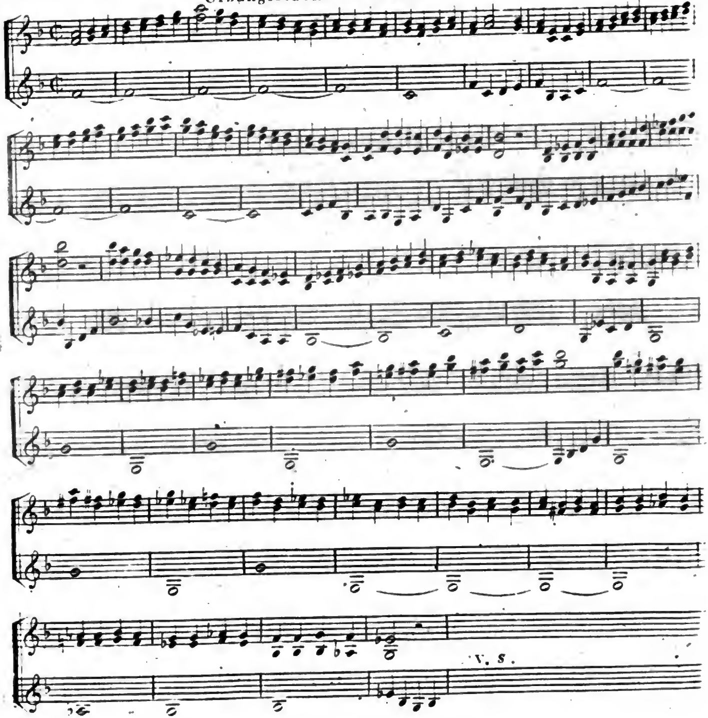


1858 . 2020

Digitized by Google

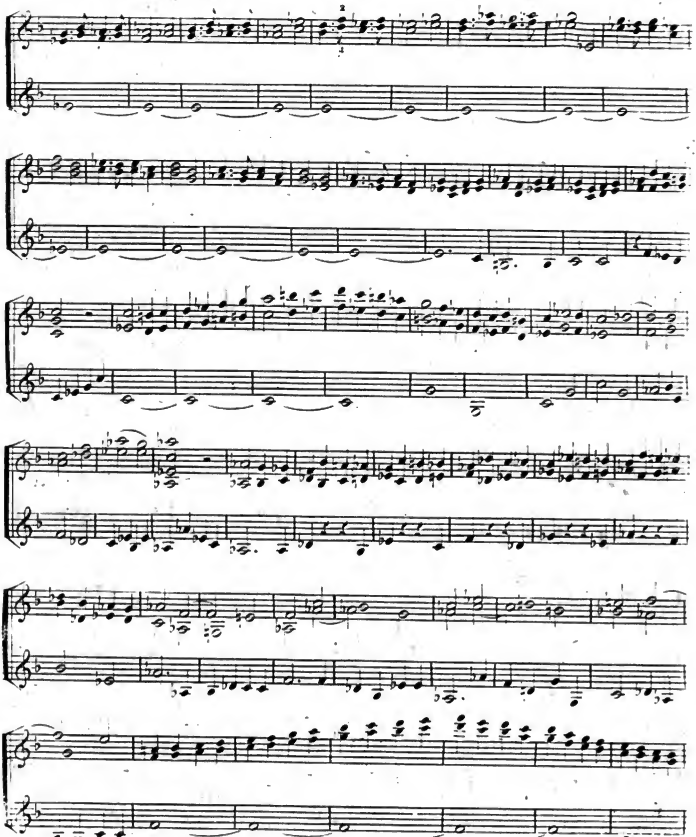


Uibungsstücke von Baillot.



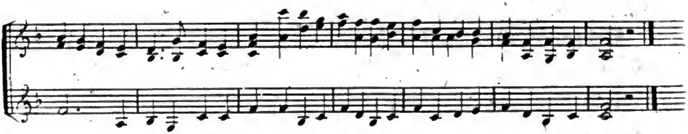
V. S.

Digitized by Google



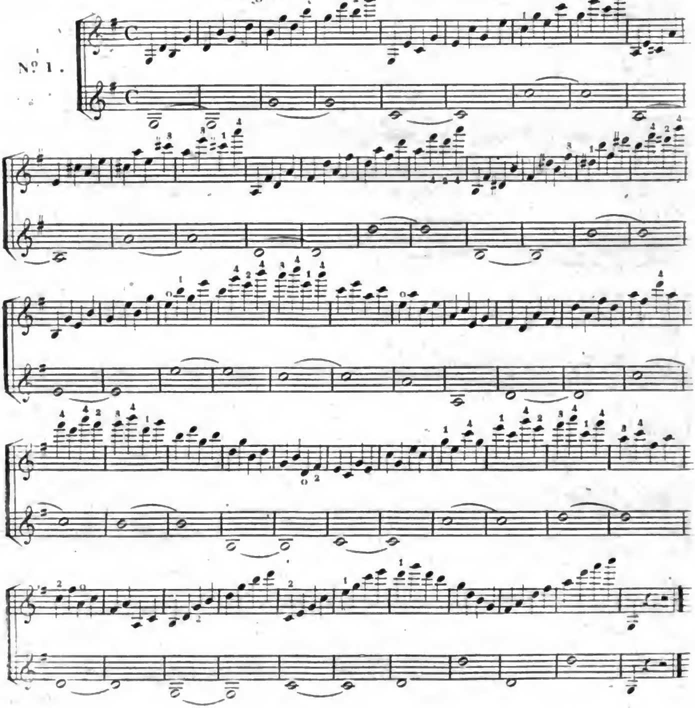
1854. 2020

Digitized by Google



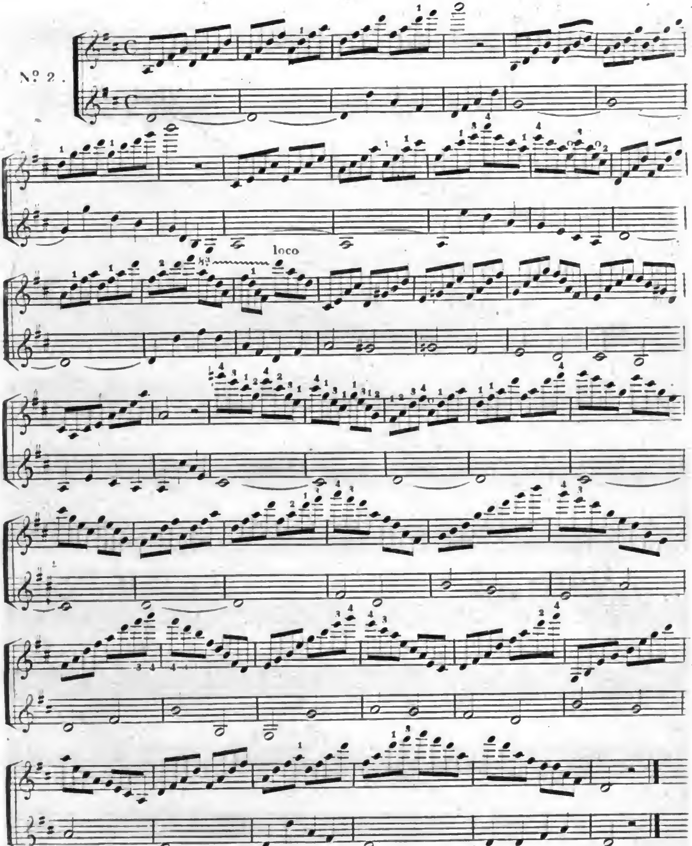
Uibungsstücke von Kreutzer.

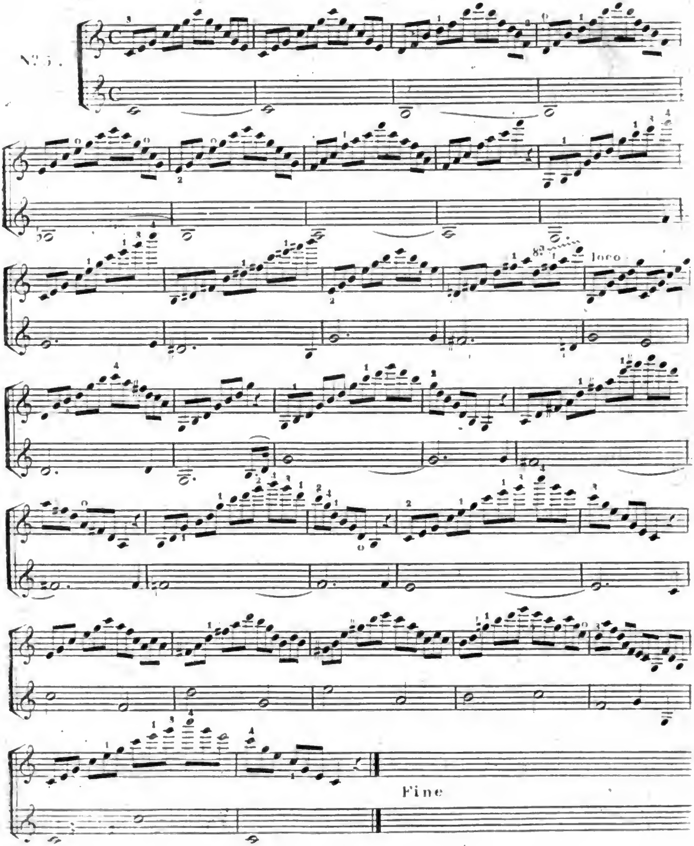
No. 1.



Digitized by Google

Nº 2.





Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

igitized by Google
Förster Buchb.

Digitized by Google